This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Ital 7503.80

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

GEORGE FRANCIS PARKMAN

(Class of 1844)

OF BOSTON

A fund of $25,000, established in 1909, the income of which is used

"For the purchase of books for the Library"

UN EXILÉ FLORENTIN A LA COUR DE FRANCE
AU XVIe SIÈCLE

LUIGI ALAMANNI

(1495-1556)

SA VIE ET SON ŒUVRE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

HENRI HAUVETTE
Ancien élève de la Faculté des Lettres de Paris
Agrégé des Lettres
Chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Grenoble

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE & Cie
79, Boulevard Saint-Germain, 79
1911

LUIGI ALAMANNI

(1495-1556)

SA VIE ET SON ŒUVRE

Grenoble, imprimerie ALLIER FRÈRES
Cours de Saint-André, 26

Luigi Alamanni

UN EXILÉ FLORENTIN A LA COUR DE FRANCE
AU XVIe SIÈCLE

LUIGI ALAMANNI

(1495-1556)

SA VIE ET SON ŒUVRE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

HENRI HAUVETTE

Ancien élève de la Faculté des Lettres de Paris
Agrégé des Lettres
Chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Grenoble

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE & Cie
79, Boulevard Saint-Germain, 79
1903

HARVARD COLLEGE
DEC 1 1909
LIBRARY

G. F Parkman fund

A
FIRENZE
CHE ALLA POESIA E ALL'ARTE
INIZIÒ L'ETÀ MODERNA
QVESTE VMILI RICERCHE
SV VNO DEI SVOI FIGLI
CVI LA FRANCIA DIÈ RICETTO
DEDICO
MEMORE DEI GIORNI
FELICEMENTE VISSVTI
NEL
« BEL FIORITO NIDO »

H. H.

AVANT-PROPOS

C'è un Luigi Alaman....
L. Ariosto, *Orl. fur.*, XXXVII, 8.

Le nom de Luigi Alamanni n'est pas un de ceux qui brillent au premier rang dans l'histoire de la littérature italienne. Aussi le lecteur est-il en droit d'attendre quelques explications relativement au choix de cet auteur comme sujet de la présente étude.

Les raisons qui ont attiré et fixé mon attention sur cet écrivain de deuxième ordre peuvent se ramener à trois principales. La nature même de l'œuvre d'Alamanni, extrêmement variée, et cependant une, lui assure une place distinguée dans la poésie italienne de son temps. En second lieu, ce Florentin a passé en France la plus grande partie de sa vie, et la plus féconde : toutes ses œuvres ont été écrites ou publiées à la cour de nos rois ; peu de ses compatriotes ont donc joué un rôle plus important dans l'histoire de l'italianisme en France au XVIe siècle. Enfin, au milieu de l'affaiblissement général des caractères, qui constituait un si grave symptôme du malaise, ou pour mieux dire du désarroi moral où se débattait l'Italie, au lendemain de l'éblouissante époque de la Renaissance, Alamanni a su être autre chose qu'un rimeur adroit : ce fut un homme. Il a lutté, il a souffert pour la liberté de sa patrie ; réduit par l'exil à se faire courtisan, il sut sauvegarder sa dignité, et ne perdit

jamais de vue le noble idéal de sa jeunesse. Sans doute, il serait très exagéré de le représenter comme un héros, et surtout comme un martyr[1]; du moins y a-t-il eu dans sa vie une période où il a déployé une activité qui n'était pas sans mérite au service d'une cause vraiment désintéressée. Ces préoccupations élevées, reconnaissables dans maintes pages de son œuvre, l'ont préservé de l'égoïsme desséchant et de l'adulation dégradante dont les poètes courtisans de son siècle ont trop rarement su se garder.

Cet aspect du caractère d'Alamanni est étudié avec détail dans la première partie de ce livre, celle qui est consacrée à sa biographie[2]. Je n'oserais affirmer que la physionomie du poète en sorte profondément modifiée; mais peut-être y trouvera-t-on exposé avec plus de précision le rôle qu'il lui a été donné de jouer dans la conspiration ourdie en 1522 contre le cardinal Jules de Médicis, surtout dans les événements qui se déroulèrent autour de Florence de 1527 à 1530, et aussi dans les ambassades que lui confièrent François Ier et Henri II. Beaucoup de renseignements relatifs à la vie de Luigi Alamanni ont été publiés sépa-

[1] Il faut au moins rappeler ici que le personnage de Luigi Alamanni a été légèrement dramatisé par D. Guerrazzi dans son célèbre roman *L'Assedio di Firenze*, particulièrement au début du ch. I, où l'exilé est représenté rentrant dans sa patrie, en 1527, et au ch. IV, où est rapporté un long entretien entre lui et Andrea Doria. Dans l'une et dans l'autre scène, Guerrazzi a prêté une expression trop déclamatoire et trop violente aux sentiments républicains du poète; l'entretien avec Doria surtout fausse la physionomie d'Alamanni. Le romancier ne va-t-il pas, dans une curieuse note du ch. IV, jusqu'à reconnaître un sens prophétique à certains vers d'une satire de notre auteur, sur la chute de la république de Venise, en 1796?

[2] L'étude des lettres d'Alamanni (Deuxième Partie, ch. VIII, § III) m'a fourni aussi l'occasion de retracer les principaux traits de sa physionomie morale.

rément, depuis les contemporains du poète jusqu'aux historiens et aux critiques les plus récents ; il restait à en faire la synthèse. Seul Mazzuchelli, vers le milieu du XVIIIe siècle, a réuni tous les éléments d'information dont on disposait alors, pour en composer une notice remarquable, mais aujourd'hui fort incomplète. Son travail a naturellement servi de base au mien ; je me suis efforcé de rapprocher et de contrôler toutes les données que me fournissaient les publications qui ont précédé la mienne, et j'ai pu utiliser nombre de documents demeurés inédits jusqu'à ce jour. On en trouvera ci-après, en appendice, de copieux extraits, d'après les originaux conservés, pour la plupart, aux Archives de Florence, de Gênes et de Venise [1].

Il m'est agréable, à ce propos, d'exprimer publiquement ma reconnaissance à tous ceux qui ont facilité mes recherches et ont contribué à les rendre fructueuses ; je tiens à le faire dès ces premières pages. Le personnel de l'*Archivio di Stato* de Florence m'a constamment témoigné, pendant plusieurs années consécutives, tant d'inépuisable complaisance, que je ne veux prononcer aucun nom, sûr que je serais de commettre quelque oubli regrettable ; je ne ferai d'exception que pour M. E. Casanova qui m'a communiqué, tout au début de mes recherches, deux lettres autographes, inédites, d'Alamanni. A Gênes, outre M. l'archiviste Cervetti qui s'est mis à ma disposition avec une rare obligeance, j'ai eu la bonne fortune de rencontrer un savant, bien connu par des publications justement estimées, M. Achille Neri, qui avait pris copie, pour son compte, de tous les documents relatifs

[1] Appendice III; en outre, je publie une douzaine de lettres inédites d'Alamanni, à l'Appendice II.

à Luigi Alamanni existant aux Archives de cette ville; il les avait même complétés par des extraits de documents conservés à Modène et à Rome. Avec un désintéressement que l'on ne saurait trop louer, mais qui n'est pas rare chez ses compatriotes, M. A. Neri a voulu me laisser le soin de tirer parti des textes qu'il avait méthodiquement recueillis et classés; je lui renouvelle ici l'expression de ma plus sincère gratitude. A Venise, M. G. Dalla Santa, sous-archiviste, a fort obligeamment mis son expérience à mon service pour déchiffrer certains documents à peine lisibles, et je n'ai garde d'oublier que M. J. Fournier m'a gracieusement procuré une copie de diverses lettres patentes de François Ier, conservées aux Archives des Bouches-du-Rhône. Enfin, un savant dont on connaît assez la haute compétence pour tout ce qui concerne les Italiens ayant vécu en France au XVIe siècle, M. Émile Picot, m'a fait l'honneur de mettre à ma disposition les notes qu'il avait recueillies sur Alamanni, et j'y ai puisé de précieuses indications.

C'est à Paris cependant, et sur la période française de la vie du poète, que j'ai réuni le moins de renseignements nouveaux; je le regrette d'autant plus que c'est la partie de sa carrière que nous connaissons le moins bien, et sur laquelle il nous importerait le plus de projeter une lumière nouvelle. Il est vrai que de ce côté mes recherches se trouvaient limitées : M. Léon Dorez n'a pas laissé ignorer, en effet, qu'il se proposait de publier certains documents relatifs au séjour d'Alamanni en France[1]. J'ai longtemps espéré qu'il le ferait avant l'achèvement de mon travail, car il m'eût été agréable d'avoir à citer plus souvent le nom d'un ancien camarade, devenu un compagnon de labeur dans

[1] *Giornale Storico della lett. ital.*, t. XXXII (1898), p. 445.

le champ des études italiennes, et j'aurais voulu pouvoir offrir au public un travail aussi complet que possible sur le sujet particulier que j'avais choisi. Il ne me reste plus qu'à formuler un vœu, c'est que les lacunes involontaires que présente ma biographie d'Alamanni, patriote et diplomate, soient comblées au plus tôt par tous ceux qui sont en mesure de le faire.

L'étude beaucoup plus développée que je consacre à l'œuvre de l'écrivain a pour but de mettre en pleine lumière le rôle qu'a joué Alamanni dans l'histoire de la poésie italienne vers le milieu du XVIe siècle. Ce rôle est caractéristique : il représente de la façon la plus complète le passage de la Renaissance proprement dite — sous ce nom je désigne l'âge d'or des arts et des lettres en Italie, depuis le milieu du XVe siècle jusqu'au second quart du XVIe — au pur classicisme.

Il n'est guère de genre que n'ait abordé Luigi Alamanni : poésie amoureuse, politique et religieuse ; élégies, églogues, satires, silves, stances, épigrammes, poèmes mythologiques, romanesques et épiques, sans oublier la tragédie sur le modèle de Sophocle et la comédie à la manière de Térence, avec quelques essais en prose. L'œuvre de ce poète pourrait porter en épigraphe le mot d'Horace : *Nil intentatum ;* elle présente le tableau à peu près complet de tous les genres auxquels s'essaya la poésie italienne de 1515 à 1560. Cette variété, qui par elle-même constitue déjà un élément d'intérêt, n'exclut d'ailleurs pas l'unité qui lui assure une signification plus haute : jusque dans les moindres détails, on y voit s'accuser l'orientation, nouvelle alors, de la littérature vers une formule de plus en plus classique. A cet égard, aucun poète ne résume plus exactement les tendances qui se mani-

festèrent en Italie entre la première édition du *Roland furieux* (1516) et l'achèvement de la *Jérusalem délivrée* (1575). Ni Giovanni Rucellai, qui produisit peu, ni le Trissin, plus grammairien que vraiment poète, ni Bernardo Tasso, dont l'*Amadigi* marque un arrêt, pour ne pas dire un recul, dans l'histoire du poème héroïque italien, ne représentent aussi fidèlement, sous tous ses aspects, l'effort patient et continu, grâce auquel on vit s'acclimater l'une après l'autre, dans la littérature italienne, les diverses formes de la poésie classique, grecque et latine.

Pour mettre en relief ce caractère de l'œuvre d'Alamanni, il était nécessaire de l'étudier méthodiquement, dans son développement chronologique, en la rapprochant des essais similaires tentés vers la même époque par d'autres poètes. C'est ce qui ne peut être fait dans les traités généraux de littérature italienne, si complets qu'ils soient. La variété même des genres qu'a cultivés Alamanni ne permet pas à l'historien de concentrer toute son attention sur cette œuvre disparate, de l'embrasser d'un seul regard, et de porter sur elle un jugement d'ensemble. Dans une histoire de la poésie italienne au XVIe siècle, il n'est guère de chapitre où ne revienne son nom ; mais ce sont presque toujours des mentions brèves, perdues au milieu de longues énumérations d'œuvres secondaires, et nécessairement éclipsées par les pages consacrées à des poèmes plus fameux et plus beaux ; aussi ne voit-on pas ressortir assez clairement de ces jugements fragmentaires le rôle véritable et la physionomie propre d'Alamanni. S'il ne fut qu'accidentellement l'initiateur d'un genre nouveau ou renouvelé des anciens, comme l'épigramme, il a fait constamment partie du petit groupe d'écrivains qui ont les premiers travaillé à substituer les formes de la poésie antique

à celles que la tradition purement italienne avait connues jusqu'alors. En outre, aucun de ces promoteurs de la poétique classique, sauf peut-être le Trissin, moins bien doué sous d'autres rapports, ne paraît avoir eu plus nettement conscience qu'Alamanni du but à atteindre.

Ce classicisme rigide ne constitue certes pas par lui-même un mérite, et quiconque feuillettera ce volume pourra se convaincre aisément que j'ai usé dans une large mesure du droit de critique à l'égard des œuvres d'Alamanni. Mais ce retour à l'imitation étroite de la poésie ancienne, non seulement dans son esprit, mais encore dans ses formes, dans ses règles, et jusque dans sa métrique, est un des faits les plus considérables de l'histoire de la littérature italienne, et un peu plus tard de la littérature française, au XVIe siècle. C'est un phénomène qui mérite d'être observé, analysé attentivement, dans ses origines et dans son développement, c'est-à-dire chez les poètes qui ont le plus contribué au triomphe et à la diffusion de ce nouvel idéal littéraire. Le Trissin et Giovanni Rucellai ont déjà fait l'objet d'études substantielles, probablement définitives [1]. Alamanni, plus représentatif que ses deux devanciers, attendait encore la monographie, réclamée à diverses reprises [2], qui devait dé-

[1] *Giangiorgio Trissino,* monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI, di Bernardo Morsolin ; 2e éd., Florence, 1894. Ce volume épuise le sujet. — M. Guido Mazzoni, en publiant une édition des œuvres de G. Rucellai (Bologne, 1887), a consacré à ce poète une notice qui, malgré sa brièveté relative, ne laisse pas entrevoir la possibilité de caractériser plus complètement l'auteur de la *Rosmunda* et des *Api*.

[2] Par M. R. Renier, dans le *Giornale ligustico,* t. XV (1888), en publiant une lettre inédite de L. Alamanni *(Lettere di due fuorusciti fiorentini),* et par M. F. Flamini dans ses *Studi di storia letteraria italiana e straniera* (Livourne, 1895, p. 269).

terminer exactement la signification et la portée de son œuvre. Cette monographie, j'ai essayé de l'écrire [1].

S'il faut justifier mon entreprise par une dernière considération, je puis dire encore que Luigi Alamanni touche par un côté à l'histoire de la Renaissance française. Écrivain de second plan quand on le place à son rang dans la littérature italienne du XVIe siècle, qui compte tant de grands noms, il est sans contredit le poète italien le plus distingué qui se soit fixé en France à cette époque.

On sait de reste que plusieurs de nos rois prétendirent alors être des princes italiens autant que français [2], qu'ils s'entouraient d'agents gênois, lombards, florentins, et leur confiaient les plus hautes dignités dans l'administration, les armées et la diplomatie. Avant même que l'influence personnelle de Catherine de Médicis eût italianisé la cour de France, à tel point qu'une forte réaction devait forcément se produire contre cette invasion étrangère, François Ier avait systématiquement accordé une place importante à l'élé-

[1] Je me fais un devoir de signaler ici les essais partiels qui ont été consacrés à diverses œuvres de L. Alamanni en ces dernières années. La *Coltivazione* a inspiré deux dissertations malheureusement superficielles : Filippo Caccialanza, *Le Georgiche di Virgilio e la Coltivazione di L. A.*, Suse, 1892 ; et G. Naro, *L. Alamanni e la Coltivazione*, Syracuse, 1897. Les poèmes épiques ont été l'objet de travaux plus nombreux et autrement approfondis : Vincenzo Gualtieri, *Dei poemi epici di L. A.*, Salerne, 1888 ; E. de Michele, *L'Avarchide di L. A.*, Aversa, 1895 ; et surtout Umberto Renda, *L'elemento brettone nell'Avarchide*, Naples, 1899. Je dois citer aussi, bien qu'elle ait plutôt un caractère biographique, l'étude de M. C. Corso, *Un decennio di pattriotismo di L. A.*, Palerme, 1898, qui sert à illustrer les poésies d'Alamanni composées entre 1521 et 1531.

[2] Émile Picot, *Les Italiens en France au XVIe siècle*, dans le *Bulletin italien*, I, (1901), p. 94.

ment italien parmi ses protégés et ses hommes de confiance. Ses faveurs attirèrent en France quelques esprits vraiment supérieurs et une multitude d'aventuriers, entre lesquels il eut, en général, le mérite de faire la différence. Ce sont principalement les lettrés et les artistes qu'il avait à cœur de grouper autour de lui et auxquels il réservait le meilleur accueil : il désirait les retenir à sa cour, espérant qu'ils sauraient acclimater en France la brillante civilisation que l'on enviait tant à l'Italie[1]. Ce prince eut surtout la main heureuse dans le domaine des arts : il eut la joie de posséder, plus ou moins longtemps, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, le Rosso, le Primatice, Benvenuto Cellini, l'architecte Serlio, pour ne nommer que les plus connus. Les œuvres exécutées en France par ces maîtres, en particulier pour le palais de Fontainebleau, ont laissé une trace profonde dans l'histoire de l'art français. Il ne dépendit pas de François Ier de s'attacher, même pour un temps, des écrivains jouissant d'une égale célébrité : l'Arioste lui décernait de magnifiques éloges[2]; Baldassare Castiglione entreprenait de composer son traité fameux sur le parfait homme de cour, pour répondre à un désir du jeune roi[3]; l'Arétin recevait de lui de riches présents, et l'en remerciait par des lettres et des vers emphatiques[4]; mais aucun de ces écrivains célèbres ne venait s'établir à sa cour.

[1] Outre l'étude citée précédemment de M. E. Picot — et qui, malheureusement, n'est encore publiée qu'en partie, — on doit consulter sur ce sujet les pages riches de renseignements précis que M. Flamini a intitulées : *Le lettere italiane alla corte di Francesco I (Studi di storia letteraria,* pp. 197-337).

[2] *Orlando furioso,* XXVI, st. 44-47.

[3] Flamini, *loc. cit.*, pp. 228-229.

[4] Voir en particulier A Luzio, *Un pronostico satirico di Pietro Aretino* (1900), pp. XVI et suiv., et la récente biographie de l'Arétin par M. C. Bertani (Sondrio, 1901), pp. 109 et suiv.

Giovanni Rucellai, en 1520, Bernardo Tasso, en 1528 et en 1544, ne faisaient en France que de fugitives apparitions pour s'acquitter de missions spéciales; seul Luigi Alamanni se vit obligé par l'exil de s'y fixer pour la fin de ses jours. Tout d'abord, le roi fit un accueil réservé à ce nouveau venu qui, de 1522 à 1527, ne lui apparut que sous les espèces d'un conspirateur malheureux; ce fut seulement quand François Ier reconnut en lui un délicat écrivain qu'il le combla de ses faveurs : il paya grassement l'impression de ces *Opere Toscane* dont Alamanni avait apporté la plus grande partie dans ses bagages d'exilé, pour les dédier à son nouveau protecteur; puis il lui témoigna sa bienveillance par des largesses répétées. Dès lors Alamanni devint le grand poète italien de la cour de France — on peut même dire le seul, car un Gabriel Simeoni, un Niccolò Martelli, un Giulio Camillo, pour ne pas parler des grammairiens, humanistes, jurisconsultes ou médecins, font une pauvre figure auprès de lui. Du second rang où il se trouve relégué dans un tableau général de la poésie italienne, Alamanni passe ainsi au premier dans une histoire de la littérature italienne en France au XVIe siècle.

C'est là un nouveau titre à l'intérêt de la critique, et surtout de la critique française. Si l'œuvre d'Alamanni représente de la façon la plus significative l'avènement des formes purement classiques dans la poésie italienne, il ne peut être indifférent pour nous que cet idéal nouveau ait été promulgué en France, au moment précis où une évolution identique allait se produire dans notre littérature, sous les auspices de Henri II et de sa sœur Marguerite, tous deux protecteurs d'Alamanni. Les renseignements font malheureusement défaut sur les relations personnelles du

poète toscan avec les chefs de la Pléiade ; mais des indices certains permettent d'affirmer que son œuvre ne resta pas inconnue des Ronsard et des du Bellay[1].

En dépit de ces observations, plus d'un lecteur de bonne volonté s'écriera sans doute, découragé à la seule vue de ce pesant volume : « Pourquoi consacrer un livre aussi touffu à un auteur de deuxième ou de troisième ordre comme Alamanni? Ne pouvait-on, à moins de frais, caractériser cette œuvre qu'on ne lit plus, et faire revivre cette physionomie effacée? » Sans nul doute, quelques pages brillantes, un portrait légèrement dessiné du poète, auraient satisfait et au-delà la curiosité du grand public, celle même des lettrés qui ne refusent pas leur attention aux œuvres et aux hommes de second plan ; mais cela aurait-il suffi pour corriger ce qu'il y avait d'inexact ou d'incomplet dans les études précédemment consacrées à Luigi Alamanni, et surtout — ce qui était ma préoccupation principale — pour bien mettre en lumière la signification véritable de son œuvre dans l'histoire de la poésie italienne et française au XVIe siècle? Aucun de ceux qui, jusqu'ici, ont parlé de cet écrivain, avec une indiscutable compétence, mais un peu à la hâte et sans arrêter sur lui, de propos délibéré, leur attention et celle de leurs lecteurs, ne me paraît y avoir pleinement réussi. Aussi m'a-t-il semblé qu'il fallait procéder autrement et accuser avec plus de force les moindres traits de cette physionomie de poète, dont on n'avait tracé que des esquisses un peu pâles : je devais apporter des justifications et des preuves à l'appui de tout ce que j'avançais, soit pour compléter

[1] Dans la conclusion de ce volume, je reviendrai sur cette question avec plus de détails.

la biographie d'Alamanni, soit pour montrer comment, dans chacun des genres qu'il a cultivés, il a toujours été à l'avant-garde des adeptes de la poétique classique, comment, en un mot, il a devancé l'école qui prit en France le nom de Pléiade.

Ainsi s'est formée peu à peu cette étude, trop documentée peut-être en sa partie historique, trop développée, j'en conviens, dans la partie littéraire, si l'on n'a en vue que la valeur intrinsèque des œuvres qui y sont analysées. Les défauts du plan que j'ai suivi, les lenteurs de la méthode que j'ai adoptée ne m'échappent pas, et je sais qu'il n'en faut pas tant pour effaroucher les lecteurs qui demandent aux ouvrages les plus sérieux, sinon l'agrément, du moins un peu de légèreté et de discrétion dans l'usage des documents et dans la discussion des problèmes secondaires. Ce livre s'adresse donc surtout à ceux qui, se consacrant eux-mêmes à l'étude de la littérature et de la civilisation italienne, viendront y chercher des faits soigneusement vérifiés, avec les conclusions qui s'en dégagent le plus légitimement. Mon ambition serait que ces lecteurs-là ne se reportent jamais à cet essai sans en tirer quelque profit.

En terminant cette justification préliminaire de mon entreprise, je tiens encore à remercier tous ceux qui m'ont guidé, soutenu et conseillé, au cours de mon travail, tant en France qu'en Italie. Il me faut renoncer à énumérer toutes les marques d'intérêt et de bienveillance, les indications précieuses, les encouragements affectueux et pressants qui m'ont été prodigués. Mais je dois une mention toute spéciale à ceux qui ont été mes conseillers dès la première heure, et auxquels j'ai recouru encore jusqu'aux derniers jours avec une indiscrétion qui n'a eu d'égale que leur complaisance,

à ceux enfin en qui je me plais à reconnaître à la fois des maîtres et des amis : MM. Pio Rajna et Guido Mazzoni, professeurs à l'Institut d'Études Supérieures de Florence, et les deux directeurs du *Giornale Storico della letteratura italiana,* MM. Francesco Novati, professeur à l'Académie Scientifique et Littéraire de Milan, et Rodolfo Renier, de l'Université de Turin. Mais ma reconnaissance va encore plus loin, ou plus haut, si l'on peut ainsi parler ; elle s'adresse à l'Italie elle-même. C'est en Italie que ce livre a été conçu, lorsque, depuis plusieurs années déjà, j'avais subi l'irrésistible charme de Florence ; là se trouvaient réunis les matériaux qui ont fourni les principaux développements du présent volume, et celui-ci, dans sa plus grande partie, a été rédigé à Florence, dans la patrie même du poète, ou dans les vallées de l'Apennin toscan, au-dessus de Pistoie, à l'endroit où, en 1530, vint succomber Francesco Ferruccio, dernier soutien de la liberté florentine, dernier espoir d'Alamanni.

A défaut d'autres mérites, je désire donc que ce livre témoigne au moins de mon profond attachement pour cette heureuse Toscane et pour ces riants bords de l'Arno qui m'ont révélé tant de belles et douces choses, à moi Français, né sur les bords de la Seine. Et quel meilleur moyen avais-je d'en exprimer ma gratitude, que de travailler à faire revivre la figure du poète, né sur ces mêmes rives de l'Arno, qui a si souvent chanté celles de la Seine,

Sena chiara e gentil, Sena beata ?

Florence, octobre 1902.

PREMIÈRE PARTIE

VIE DE LUIGI ALAMANNI

La vie du poète Luigi Alamanni se divise naturellement en deux périodes bien distinctes. La crise tragique par laquelle passa l'Italie dans le premier tiers du XVIe siècle, et dont la prise de Florence, en 1530, marque, avec le sac de Rome, le point culminant, coupa en deux cette carrière modeste et laborieuse, cette vie consacrée au culte de la liberté et de la poésie. Plus heureux que nombre de ses concitoyens, qui menèrent en exil une existence précaire, tourmentée par l'espoir toujours déçu de rentrer librement dans leur pays affranchi, Alamanni trouva une hospitalité généreuse à la cour de deux rois de France. Dès lors il eut une nouvelle patrie, pour laquelle il n'oublia pourtant pas l'ancienne ; bien que sa pensée le reportât sans cesse aux rives de l'Arno, il chanta la Seine « illustre, aimable et heureuse » ; l'ancien conspirateur se fit courtisan. Resté très italien de cœur, il suivit avec passion les mouvements révolutionnaires qu'essayèrent de provoquer les exilés florentins ; mais son activité politique s'exerça plus utilement au profit de ses protecteurs, François Ier et Henri II, et leurs libéralités à son égard justifient la sincère reconnaissance qu'il leur exprima en leur dédiant toute la série de ses œuvres.

Il est donc légitime, et même nécessaire, de distinguer deux périodes dans la vie du poète. La première, que l'on peut appeler *italienne*, nous montre l'activité d'Alamanni s'employant au profit des libres institutions de Florence ; son initiative s'exerce alors la plupart du temps sans mandat déterminé, souvent même à l'encontre des sentiments professés par ses compatriotes ; c'est un volontaire, mais un volontaire clairvoyant, bien informé de la politique française à l'égard de Florence ; après avoir prévu le désastre, il travaille intrépidement à le retarder ou à l'atténuer. Entre temps, pour se délasser de préoccupations plus graves, il exhale en des vers faciles et élégants tantôt ses soupirs amoureux, tantôt les émotions de son cœur affligé par la mort d'un ami, ou tourmenté par les maux dont souffre sa patrie. Puis vient la période *française,* où le gentilhomme florentin, maître d'hôtel de la dauphine et ambassadeur du roi très chrétien, consacre ses loisirs à des compositions de longue haleine, destinées à charmer les princes et les princesses de la cour de France.

L'opposition ne saurait être plus complète. En dépit de ce contraste, on verra sans peine se dégager des faits, et se préciser, les quelques traits qui constituent l'unité de la physionomie de Luigi Alamanni.

CHAPITRE PREMIER

1495 — 1530

I

1495-1519

Naissance de Luigi Alamanni; sa famille. — Ses études et ses maîtres. — Les *Orti Oricellari*; la famille Rucellai et ses hôtes; caractère des réunions tenues dans les *Orti*; tendances littéraires des habitués de ces réunions : l'esprit classique. — Mariage du poète.

Le samedi 3 octobre 1495, un enfant du sexe masculin, répondant aux noms de Luigi Francesco, et né le matin du même jour, était baptisé à Florence [1]; il était fils de Messer Piero di Francesco Alamanni, alors âgé de soixante et un

[1] La date du 28 octobre, donnée par les plus récents biographes du poète, est erronée; la date exacte est fournie par deux documents authentiques : l'un est le *Libro d'età* conservé aux Archives de Florence; on y lit : « Luigi di M. Piero di Francesco Alamanni, a dì 3 d'ottobre 1495 » (Quartiere S. Spirito, gonfal. Scala); l'autre est l'acte de baptême d'Alamanni; il est ainsi libellé : « Sabato 3 d'ottobre; Luigi et Francesco di M. Piero di Francesco Alamanni, nel popolo di S^a Lucia de'Magnoli; nacque il dì 3 detto a ore 7. » (Opera di S^a Maria del Fiore; anno 1495.) C'est sans doute au moyen de l'un ou de l'autre de ces documents que L. Passerini, dans une notice manuscrite sur la famille Alamanni, à laquelle je me reporterai souvent, a pu indiquer le jour exact où est né le poète. Au XVIe siècle, Francesco Giuntini était bien informé lorsque, dans son *Comentarium in duos posteriores Ptolemaei quadripartiti libros*, L. III, c. 2 (*Speculum astrologiae*, t. I, Lyon, 1581), il fixait la date de naissance du poète au 2 octobre, à 13 heures 16 minutes après midi, c'est-à-dire le 3, à 1 heure du matin. C'est à cette heure aussi que

ans, et de la quatrième femme de celui-ci, Ginevra di Jacopo di Bernardo Paganelli[1].

Messer Piero était un personnage considérable. La famille Alamanni n'avait pas encore eu de représentant plus honoré, bien que, depuis le milieu du XIVe siècle, elle eût donné à Florence un grand nombre de citoyens actifs et rompus aux affaires, plusieurs prieurs et deux gonfaloniers[2]. D'origine germanique — du moins leur nom le fait-il supposer[3] — les Alamanni descendaient sans doute de cette noblesse féodale qui avait longtemps régné en maîtresse sur les environs de Florence du haut de ses châteaux crénelés, et qui, dans la suite, s'était vue obligée à s'établir dans l'enceinte de la ville. Ils avaient élu domicile sur la rive gauche de l'Arno, au pied des hauteurs qui dominent le fleuve ; au XVe et au XVIe siècle leurs demeures se trouvaient sur la paroisse de Sa Lucia de' Magnoli, dans la via de' Bardi[4].

nous reporte l'acte de baptême cité ci-dessus : en comptant les heures du coucher du soleil au coucher du soleil, selon l'usage florentin, si le soleil se couche vers 6 heures du soir, la 7e heure tombe vers 1 heure du matin. En présence de tant de témoignages concordants, on a peine à comprendre comment une fausse date a pu se substituer à la vraie et la faire oublier. C'est Salvini, dans la lettre (non signée) placée en tête de la belle édition de la *Coltivazione*, publiée en 1718, à Padoue, qui a accrédité la date du 28 octobre : Mazzuchelli a répété son erreur qui, depuis, a été accueillie sans défiance.

[1] L. Passerini a consacré à la famille Alamanni une notice détaillée restée manuscrite (Florence, Bibl. nazionale, *Carte del Passerini*, nos 44 et 195) ; j'y fais de nombreux emprunts.

[2] Monaldi, dans son histoire manuscrite des familles nobles de Florence (Bibl. nazionale), dit que la famille Alamanni a fourni vingt prieurs, de 1354 à 1529, et deux gonfaloniers.

[3] Cette opinion était déjà nettement énoncée par l'humaniste Ugolino Verino ; celui-ci écrivait, en effet, peu avant 1487 (voir à ce sujet : A. Lazzari, *Ugolino e Michele Verino*, 1897, p. 138), un poème intitulé *De illustratione Urbis Florentiae*, où on lit ces deux vers :

> Nobilis atque vetus fuit Alamanna propago.
> Extera progenies Germano e sanguine creta.
>
> (Éd. de Paris, 1583, f. 28 verso.)

[4] Le nom de la rue m'est fourni par les *Portate al Catasto*, conservées aux Archives de Florence, dans l'énumération des biens de Luigi Alamanni (*Arroti*, 1551, S. Spirito, t. I, p. 100).

Podestat de Pistoie (1478) et de San Gimignano (1482), puis capitaine du peuple à Pise (1485), Piero Alamanni remplit de nombreuses missions diplomatiques. Laurent de Médicis aima surtout se servir de lui comme ambassadeur à Milan ; il avait ses raisons pour cela, car Piero avait passé dans cette ville une partie de sa jeunesse, lorsque son père, Francesco, et son oncle, Tommaso, occupaient diverses fonctions honorables auprès de François Sforza [1]. Au cours des séjours qu'il fit en Lombardie, de 1485 à 1489, Piero ne se trouvait donc pas en pays inconnu ; il y comptait des amis, et surtout, par l'expérience qu'il pouvait avoir de la politique milanaise, il était bien préparé à servir les intérêts de sa patrie. Le jeune duc Jean Galéas Marie le prit en affection, fit de lui son conseiller et lui décerna les titres de camérier et de sénateur avec tous les privilèges qui y étaient attachés (8 septembre 1488). Lorsque Jean Galéas se maria, il conféra à Piero Alamanni, par des lettres en date du 5 novembre 1489, la dignité de chevalier avec le droit d'ajouter aux armes de sa famille une colombe blanche irradiée d'or [2]. Rentré à Florence, Piero y remplit, pendant les mois de juillet-août 1490, les fonctions de gonfalonier, puis il repartit pour de nouvelles ambassades : à Rome d'abord (1491), puis à Naples (1492) [3], et de

[1] Francesco Alamanni fut élevé par François Sforza à la dignité de sénateur ; Tommaso remplissait les fonctions de questeur et de trésorier.

[2] Les lettres par lesquelles Jean Galéas Marie accordait à Piero Alamanni les titres de sénateur et de chevalier ont été publiées par Gamurrini, *Ist. genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre* (Firenze, 1617), t. II, pp. 454-456. — La liste des fonctions remplies par Piero a été dressée par L. Passerini. — Pour ce qui est des armes de la famille Alamanni, elles sont ainsi décrites par Tristan *(Toscane française)* : « Tranché d'argent sur azur à la bande en devise de l'un à l'autre », ce qui correspond exactement aux représentations que j'en ai vues, par exemple dans le *Priorista* de Ricci (ms. à la Bibl. nazionale de Florence) ; nulle part je n'ai trouvé de trace de la colombe irradiée d'or. Cependant L. Passerini dit *(Carte*, vol. 44, p. 192) : « Il ramo discendente da M. Piero di Francesco collocò nel vertice dello scudo una colomba di argento in atto di volare e circondata da una raggiera dorata... »

[3] Desjardins et Canestrini ont publié trois lettres de Piero Alamanni à Piero de Medici, en date de Naples, janvier-février 1493 (*Négoc. diplom. de la France avec la Toscane*, I, pp. 442-448).

nouveau à Milan (1493), avec la mission particulièrement délicate de surveiller la politique tortueuse de Ludovic le More et de pénétrer ses intentions, au moment où se préparait l'expédition de Charles VIII[1]. En novembre 1494, il était chef de l'ambassade inutile que les Florentins envoyèrent au-devant du roi de France, à Sarzana[2]. La vie publique de Piero Alamanni ne s'arrêta pas là, car en 1512 (mars-avril), il fut de nouveau gonfalonier. Il mourut en 1519, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Cet homme, qui s'était acquis le respect de ses concitoyens par la droiture de son caractère, resta jusqu'au bout fidèle au parti des Médicis, dont il avait été, dès sa jeunesse, le serviteur modeste et dévoué[3].

Des quatre femmes qu'il épousa successivement, Piero Alamanni eut un grand nombre d'enfants[4]. Un seul d'entre eux semble s'être destiné à la vie publique ; c'était Lodovico, auquel notre poète, plus jeune de sept ans, fut uni par les liens d'une affection profonde, dont ses vers portent témoignage. Il mourut trop jeune pour acquérir une autorité comparable à celle dont son père avait joui auprès de ses compatriotes, mais il s'acquitta de quelques missions importantes : étant à Rome en 1517, il fut chargé par le pape et le gouvernement florentin d'une ambassade auprès de Lautrec, resté dans le Milanais à la tête des forces

[1] P. Villari, *N. Machiavelli*, I, p. 253.

[2] Jacopo Nardi, *Istorie della città di Firenze*, L. I, c. 12.

[3] Je reviendrai plus loin sur les relations des Alamanni avec les Médicis ; j'insiste seulement ici sur le caractère modeste de Piero. Nulle part on ne voit qu'il ait été ambitieux et qu'il ait poursuivi des intérêts personnels ; il était loin d'avoir une fortune comparable à celle des principaux citoyens de Florence, enrichis, pour la plupart, par le commerce et la banque. La déclaration de ses biens, qui figure au cadastre de 1498, donne l'idée d'une bonne aisance bourgeoise, rien de plus : il possédait des maisons, des fermes, des bois, des vignes, le tout produisant un revenu annuel estimé 405 florins 11 sous 9 deniers.

[4] L. Passerini cite les noms de onze enfants de Piero Alamanni, six fils, dont deux moururent jeunes, et cinq filles qui entrèrent, par leurs mariages, dans les meilleures familles de Florence, les Medici, les Tornabuoni, les Carducci, les Salviati.

françaises[1]. On voit que les fonctions d'ambassadeur, ou, comme on disait alors, d' « orateur », étaient en quelque sorte héréditaires dans la famille. Lodovico fut encore prieur (1520), et capitaine à Borgo San Sepolcro (1524); mais la mort l'empêcha d'assister aux graves événements dont Florence allait être le théâtre et où son jeune frère fut appelé à jouer un rôle important[2].

Un autre des fils de Piero Alamanni, le seul des frères de Luigi dont le nom doive revenir dans la suite de cette étude, Boccaccino, était entré dans les ordres; il avait trente-cinq ans de plus que le poète, et jamais il n'y eut d'intimité entre eux[3].

Telle est la famille de citoyens actifs, intelligents, simples, dévoués à leurs protecteurs, au milieu de laquelle grandit Luigi Alamanni; tels sont les exemples de vertus civiques qu'il eut sous les yeux dès l'enfance. Il devait

[1] Parmi les lettres de Lodovico, datées de Rome, que j'ai consultées, la plus intéressante est celle qu'il écrivit à son père le 11 novembre 1517, pour savoir s'il devait accepter l'ambassade à Milan : il n'en connaît pas encore le but, mais on lui a fait entendre qu'elle est d'une grande importance, et il se demande s'il sera capable de s'en acquitter (Florence, Bibl. nazionale, ms. 1487 de la classe VIII ; cf. aux Archives de la même ville, *Signori — Legazioni e commissarie*, vol. 27, f. 22 verso, la délibération en vertu de laquelle Lodovico fut envoyé à Milan, à la date du 21 janvier 1517 (soit 1518); il partit le 7 février 1517 (soit 1518) et revint le 25 mars 1519).

[2] Lodovico, né le 28 octobre 1488, mourut le 22 juillet 1526. Sa mère était Nanna di Niccolò Capponi, troisième femme de Piero; pour ces détails, je m'en réfère à la notice inédite de L. Passerini ; toutefois, celui-ci place en 1519 la participation de Lodovico à la seigneurie, en contradiction avec les *Carte Pucci* (Archives de Florence) et avec le témoignage de Gamurrini qui précise la date de sa magistrature : novembre-décembre 1520. — Lodovico fut marié deux fois ; un seul de ses enfants, Piero (1514-1559), lui survécut, et celui-ci fut le père d'un Luigi Alamanni (L. Passerini l'appelle Lodovico) qui se fit estimer comme érudit et comme écrivain ; on l'a souvent confondu avec notre poète, ainsi qu'on le verra plus loin. Il naquit en 1558 et mourut en 1603 ; son nom complet serait Luigi di Piero di Lodovico di Messer Piero Alamanni, tandis que celui de notre poète est simplement Luigi di Messer Piero Alamanni.

[3] Boccaccino Alamanni (1460-1550) était né du premier mariage de Messer Piero avec Susanna di M. Paolo da Castagnolo; il vécut longtemps à Rome, où il fut un des familiers de Léon X ; en 1533, il devint chanoine de l'église métropolitaine de Florence.

rester fidèle aux traditions qui avaient fait l'honneur de sa maison, par son dévouement à ce qu'il considérait comme le bien suprême de sa patrie, par les aptitudes diplomatiques dont il sut faire preuve, par sa modestie enfin, par la simplicité avec laquelle, en toute circonstance, il remplit son devoir. A d'autres égards, il est vrai, il s'écarta de la voie que lui traçaient les exemples en honneur dans sa famille, notamment par l'indépendance qu'il montra lorsque, dans des circonstances mémorables, il se déclara l'ennemi juré des maîtres que tous les siens avaient honorés et servis, et aussi par son goût pour l'étude et la poésie, par la passion avec laquelle il travailla sans cesse à faire triompher, dans l'art et dans la littérature, les formules empruntées aux anciens : ce champion des institutions républicaines devait être aussi l'un des promoteurs les plus convaincus de la poétique classique. Ce sont là les traits personnels et caractéristiques de Luigi, quand on le compare aux autres membres de sa famille, et dès sa jeunesse on put voir naître et se développer en lui cet amour de l'antiquité, qui devait exercer sur quelques-uns de ses actes, comme sur ses œuvres, une influence décisive.

Sur l'enfance du poète, les renseignements précis font presque complètement défaut. Plus heureux que la plupart de ses frères et sœurs, orphelins en bas âge, il put être élevé par sa propre mère[1], et rien n'empêche de supposer

[1] En 1526, lorsque mourut Lodovico Alamanni, la mère du poète vivait encore; c'est ce qui résulte clairement d'un passage de la satire XI de Luigi (*Opere Toscane*, t. I, p. 406). Les vers en question demandent une explication, car le poète y parle de Ginevra di Niccolò Paganelli comme si elle avait été la mère de Lodovico; or, d'après les dates fournies par L. Passerini et que j'ai adoptées, Piero Alamanni n'aurait épousé Ginevra qu'en 1490, soit plus d'un an après la naissance de Lodovico. J'admets donc que Lodovico et Luigi eurent deux mères différentes; les expressions employées par Luigi dans cette satire s'expliquent suffisamment par le fait que, lorsque Ginevra épousa Piero Alamanni, le petit Lodovico pouvait avoir entre un an et demi et deux ans; c'est donc elle qui l'avait élevé en même temps que ses propres enfants. D'ailleurs, le passage qui nous occupe met en parallèle la mort de Lodovico et l'exil de Luigi; ce dernier, parlant à sa mère, devait tout naturellement employer des expressions (*i vostri germi*) qui pussent bien s'appliquer surtout à lui-

que ses premières années s'écoulèrent heureuses et tranquilles, au milieu des orages qui s'abattaient sur Florence et sur l'Italie. De bonne heure il montra de remarquables aptitudes pour les études grammaticales et littéraires et ses progrès lui permirent, dit-on, de devancer rapidement tous ses camarades[1]. Il étudia la grammaire sous la direction d'un certain Niccolò Angelio da Bucine, éditeur de divers textes latins[2], et auteur d'un recueil de lettres, accompagnées de leur traduction latine, qui formait un véritable cours de thèmes sur les règles de la grammaire. Nous possédons une copie de ces lettres exécutée par Alamanni enfant : c'est assurément le plus ancien autographe qui subsiste de lui. Mais ce cahier d'élève présente un autre intérêt : sur la première feuille se lit un sonnet, raturé et corrigé en plusieurs endroits, qu'il est permis de considérer comme un des premiers qu'ait composés le futur auteur des *Opere Toscane*. Ce sonnet, il faut l'avouer, n'ajoute rien à la gloire de son auteur; l'admiration sans bornes qu'il y professe pour son maître donne une idée plus avantageuse de l'application et de la docilité dont le jeune Luigi faisait preuve, que des dispositions poétiques qu'il annonçait alors[3].

même. Enfin la tendresse presque égale que Ginevra dut avoir pour l'un et pour l'autre explique l'intimité toute particulière et l'affection réciproque des deux frères.

[1] C'est du moins ce qu'affirme Bocchi (*Elogia virorum florentinorum*, Florentiae, 1608, p. 67) dans un passage souvent cité; mais les termes m'en paraissent bien vagues pour qu'on y attache l'importance qu'y accorde Mazzuchelli (note 3 de sa notice sur Alamanni).

[2] Par exemple : *Libri de re rustica a Nicolao Angelio... recogniti et excusi*, Florentiae, 1521; *Libri duo postremi Prisciani de Syntaxi castigati a Nicolao Angelio Bucinensi*, Florentiae, 1529. Angelio a aussi publié le poème d'un contemporain, le Napolitain Girolamo Angeriano, *De miseria principum*, en le faisant précéder d'une dédicace à l'auteur, Florence, 1522. Poccianti dit seulement que cet Angelio vivait et enseignait vers 1500 (*Catal. Script. flor.*, Florentiae, 1589, p. 137).

[3] Ce manuscrit est conservé à la bibliothèque communale d'Arezzo, n° 120 (voir Mazzatinti, *Inventari dei mss. delle biblioteche d'Italia*, t. VI, p. 193). C'est le préfet actuel de cette bibliothèque, M. G.-F. Gamurrini, qui en a fait don à la collection confiée à ses soins. On lit en tête du feuillet 1 : *Hic liber est mei Aloisii Alemanni et amicorum, et homo ille*

Alamanni ne tarda pas à avoir d'autres maîtres[1]. Il fréquenta l'Université de Florence, le *Studio* comme on l'appelait alors, et en particulier suivit les leçons d'un humaniste, platonicien célèbre en son temps, disciple et successeur de Marsile Ficin, Francesco Cattani da Diacceto. Philosophe peu original — les ouvrages qu'il a laissés peuvent donner une idée suffisante de ce qu'était son enseignement — Francesco da Diacceto était un homme de bon sens et de bon goût: il professait que l'on peut écrire et parler, même de philosophie, pour être compris ; et son latin visait à être entendu de ceux mêmes qui ne croient pas qu'une pensée profonde doive nécessairement se cacher sous une forme obscure. Il fit plus: le premier,

qui humc (sic) *inveniet reddat.* Immédiatement après se lit le sonnet au lecteur dont voici le premier quatrain :

Se ti par forse, o caro mio lectore
Che questo libro di fuor[i] paia bructo,
(On lisait d'abord : *Sia mal scripto et bructo*)
Nol biasimar per ciò, ma leggi 'l tucto
Ch' un bructo vaso tien[e] ben buon[o] liquore,

et le dernier tercet :

Et se ti par[e] che sia troppo scorretto,
Incolpa me, che 'l compositor merta
Esser fra' morta[l]i decto el più perfecto.

Le titre des exercices composés par ce maître parfait est (f. 2) : *Epistole ex praeceptione opusculi de conplexu orationis Nicholai Angielii Bucinensis.* A la suite de ces lettres, Alamanni avait commencé à copier un autre recueil (f. 79) : *Nicholai Angielii Bucinensis proverbiorum collectanea*, mais il s'est arrêté après en avoir transcrit à peine une cinquantaine. L'écriture du jeune Luigi, telle qu'elle apparaît dans ce manuscrit, est celle d'un enfant qui s'applique, mais dont la main, encore mal assurée, se fatigue vite.

[1] D'après un renseignement fourni par Mazzuchelli et répété depuis par beaucoup de biographes d'Alamanni, Eufrosino Bonino lui aurait dédié un ouvrage intitulé : *Enchiridium grammaticum* (Firenze, 1516, in-4°) et aurait été son professeur de grec. Toutes les recherches que j'ai faites pour retrouver quelque trace de cet ouvrage sont restées infructueuses. Il est bon de remarquer, d'ailleurs, que le même Mazzuchelli, dans l'article consacré à Bonino, ne fait aucune mention de cet *Enchiridium*, et que Poccianti donne tout aussi peu de renseignements à ce sujet. En 1517, Bonino publiait à Florence les discours d'Aristide (E. Picot, *Catal. de la Bibl. Rothschild*, I (1884), n° 334). — Il y aura lieu de revenir, un peu plus loin (p. 23), sur les études grecques d'Alamanni.

il osa exposer en « langue vulgaire florentine » la théorie platonicienne de l'amour[1]. Ce qui frappe surtout dans son style, en dépit de la gaucherie fort naturelle avec laquelle il développe les idées abstraites, c'est un effort louable pour atteindre la clarté de la pensée par la simplicité de l'expression ; il évite avec soin les longues phrases, les périodes embarrassées où d'autres voyaient une suprême élégance et un artifice nécessaire. Francesco da Diacceto était donc bien le maître que devait comprendre et aimer la génération dont l'office allait être de faire passer dans la littérature en langue vulgaire toutes les qualités d'ordre et de clarté, les idées et les règles que les humanistes proprement dits avaient empruntées aux anciens, et remises en honneur dans des ouvrages écrits en latin.

Luigi Alamanni appartenait à cette génération, et son nom figure avec honneur parmi ceux des disciples que Messer Francesco vit, pendant vingt ans, se succéder autour de sa chaire et fréquenter sa maison[2]; car ses leçons

[1] On a de lui, en italien, *I tre libri d'amore* et un *Panegirico dell' amore* publiés à Venise en 1561. Benedetto Varchi, dans la *Vita di Fr. da Diacceto* (imprimée à la suite de ces deux traités), dit (p. 193) que celui-ci aurait, sans doute, traduit encore en italien bien d'autres traités écrits primitivement en latin (comme ceux-ci), si la mort ne l'en avait empêché. Remarquons que les trois livres sur l'amour ont été écrits avant 1511, car ils sont dédiés à Piero Rucellai, mort cette année-là.

[2] Pour la biographie de Francesco da Diacceto, je me réfère à la vie écrite par Varchi et citée ci-dessus ; voir aussi A Della Torre, *Storia dell' Accademia Platonica* (1902), pp. 832-833. Né à Florence en 1466, il prit la succession de Marsile Ficin (mort en 1499) et enseigna jusqu'en 1519. A ce moment il fut gonfalonier, car il menait de front la vie active du citoyen et la vie spéculative du philosophe ; il renonça alors à ses leçons publiques et mourut le 10 avril 1522. C'est par une erreur peu excusable que l'on a parfois confondu avec ce Francesco da Diacceto un certain Jacopo da Diacceto, surnommé il Diaccetino (par exemple dans l'édition de la *Coltivazione*, Padoue, 1718, p. 7) ; en réalité, Jacopo fut le contemporain et l'ami d'Alamanni, disciple comme lui de Francesco, et non son maître ; s'il enseigna jeune encore au Studio, ce ne fut pourtant guère avant 1522 ; or à ce moment Alamanni avait vingt-sept ans, ce n'était plus un étudiant. — On est encore exposé à confondre Francesco Cattani da Diacceto avec un de ses cousins, lettré lui aussi, qui fréquentait les mêmes réunions et qui portait exactement les mêmes noms. Pour les distinguer, dit Varchi, on avait pris l'habitude de les désigner, d'après la couleur des vêtements qu'ils portaient de préférence, l'un *il Pagonazzo* (c'était le successeur de Ficin), l'autre *il Nero*.

se prolongeaient dans des entretiens familiers, et la discussion, interrompue un soir dans la demeure du maître, était reprise le lendemain chez l'un ou l'autre des interlocuteurs de la veille.

Le lieu de réunion préféré de cette studieuse jeunesse, à laquelle se joignaient volontiers des hommes plus graves, était la maison de Bernardo Rucellai. Trois fils de Rucellai étaient les disciples de Francesco da Diacceto, et Bernardo lui-même prenait plaisir à s'entretenir avec le philosophe[1] ; aussi ouvrait-il volontiers sa porte hospitalière et surtout ses magnifiques jardins à la docte compagnie, en qui semblait revivre l'esprit de l'Académie platonicienne, ressuscitée un demi-siècle plus tôt sous la protection de Cosme de Médicis. Les réunions tenues dans ces jardins, bien connus dans l'histoire de Florence sous le nom d'*Orti Oricellari*, occupent une place capitale dans la jeunesse de Luigi Alamanni : c'est là que s'acheva son éducation littéraire, là que se formèrent son goût et son talent ; c'est là enfin que se préparèrent les événements d'une gravité exceptionnelle d'où devait dépendre le reste de sa vie. Il ne saurait donc être inutile de rappeler ici ce que furent autrefois ces jardins, aujourd'hui tout près de disparaître[2]; il faut faire connaissance avec quelques-uns de ceux qui les fréquentaient alors le plus assidument, et tâcher de surprendre leurs entretiens.

[1] Parmi les personnages auxquels Francesco da Diacceto dédia ses ouvrages, tant latins qu'italiens, on relève les noms de Bernardo Rucellai et de ses fils Palla, Piero et Giovanni. Après la mort de Bernardo, Fr. da Diacceto ne cessa de rappeler avec reconnaissance les bienfaits qu'il avait reçus de lui, par exemple dans la préface de ses trois livres *De Pulchro*, qui devaient être dédiés à Bernardo, et qui le furent à ses fils Palla et Giovanni (*Opera omnia Francisci Catanei Diacetii*, Bâle, 1564).

[2] Il n'en reste plus qu'une parcelle, attenant au palais qui fut celui de B. Rucellai, au n° 89 de la via della Scala ; autour de ce débris, des rues ont été percées, des maisons se sont élevées, resserrant dans un cercle de plus en plus étroit les quelques arbres à l'ombre desquels on voudrait encore évoquer les visions du passé : peine inutile ! L'aspect même du jardin, dans la partie qui en est conservée, avec sa pièce d'eau que domine une statue colossale, ne rappelle plus en rien les ombrages que connut Machiavel.

Vers la fin du xve siècle, Bernardo Rucellai, un des citoyens les plus riches, les mieux apparentés, les plus turbulents et les plus lettrés de Florence[1], s'était rendu acquéreur de vastes terrains situés à l'ouest de la ville, dans le quartier, alors à peu près désert, que l'on appelait *il Prato*. D'abord il n'en tira aucun parti; mais lorsque le palais de son père fut devenu trop étroit pour contenir toute la famille, c'est là qu'il se fit construire, peu avant 1500, une élégante habitation. Tout à l'entour on planta des arbres d'essences rares et variées, et la demeure ne tarda pas à être, pour ainsi dire, enveloppée d'une végétation luxuriante, qui fit l'étonnement des contemporains : c'était la campagne ou, pour mieux dire, la forêt introduite dans la ville avec son charme, son mystère et sa poésie. Une ombre épaisse et des gazons humides permettaient d'y trouver un peu de fraîcheur pendant les chaudes journées d'été; toute une faune grouillante et inoffensive animait les fourrés où l'on voyait bondir et fuir, apeurés, des lapins, des lièvres, des daims et même, assure-t-on, des porcs-épics[2]. Bernardo Rucellai s'était plu à doter ses jar-

[1] Pour la vie de ce personnage, voir L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Florence, 1861, pp. 122 et suiv., et Marcotti, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV* (Giovanni Rucellai,, Florence, 1881, p. 103. — Par son mariage, Bernardo était beau-frère de Laurent le Magnifique; mais il ne se montrait attaché à la cause des Medicis qu'autant que son ambition personnelle y trouvait son compte. Il écrivit plusieurs ouvrages en latin, parmi lesquels on cite surtout un essai sur la topographie de Rome, *De Urbe Roma*, qui fait de lui l'un des fondateurs des études archéologiques. — La forme latine que les Rucellai donnaient à leur nom : *Oricellarii*, se rattache à la tradition d'après laquelle un de leurs ancêtres avait découvert en Orient une plante, l'*oricello* (en français *orseille*), d'où il avait le premier extrait une matière colorante; telle aurait été l'origine du nom et de la fortune de la famille (voir L. Passerini, *Degli Orti Oricellari*, Florence, 1854, pp. 14-15,. A. Della Torre, dans une note à sa *Storia dell'Academia Platonica* (p. 833, n° 2, annonce une monographie sur Bernardo Rucellai e les Orti Oricellari.

[2] J'emprunte ces détails à une poésie latine, d'ailleurs fort médiocre, de Petrus Crinitus (Pietro Ricci), l'un des habitués des *Orti Oricellari* : *De Sylva Oricellaria*, publiée dans le volume des œuvres de cet auteur, *De honesta disciplina* (Bâle, 1532), p. 527; voir aussi la brochure déjà citée de L. Passerini. L'endroit où furent plantés les fameux jardins avait

dins des attraits les plus variés et les plus imprévus ; l'attention du visiteur y était dès l'abord sollicitée par quelque détail surprenant, qui charmait les yeux et amusait l'esprit [1].

Ce genre de plaisir ne laissait pourtant pas oublier les études plus sérieuses, dont Bernardo faisait ses délices lorsque la politique ne l'absorbait pas tout entier : héritier des goûts et des traditions artistiques qui ont valu à son père Giovanni une place distinguée parmi les Mécènes les plus éclairés et les plus généreux du XVe siècle [2], humaniste, historien et surtout archéologue, il avait réuni une riche collection d'objets antiques et en avait orné les salles de son palais et les allées de son jardin. Il y faisait transporter à grands frais les statues, les bas-reliefs, les stèles antiques qu'il pouvait se procurer [3], et lorsqu'en 1494, Pierre de Médicis, chassé de Florence, dut abandonner le

anciennement porté le nom de *Pantano* (bourbier) ; l'humidité du sol explique assez que les plantations, commencées sans doute peu d'années avant 1500, aient été si touffues en 1515, au moment où les réunions tenues dans les *Orti Oricellari* étaient dans tout leur éclat.

[1] Parmi les témoignages contemporains relatifs à la surprise que ménageait aux visiteurs la vue de ces jardins, l'un des plus intéressants à recueillir est celui de Machiavel, au début du dialogue *Dell'Arte della guerra*, dont la scène se place dans les Orti Oricellari en 1516 : « Lodò Fabrizio il luogo come dilettevole ; e considerando particolarmente gli arbori, ed alcuno di essi non ricognoscendo, stava con l'animo sospeso. Della qual cosa accortosi Cosimo disse : Voi per avventura non avete notizia di questi arbori, ma non ve ne maravigliate, perché ce ne sono alcuni più dagli antichi che oggi dal comune uso celebrati. E dettogli il nome di essi, e come Bernardo suo avolo in tale cultura si era affaticato, replicò Fabrizio : Io pensava che fusse quello che dite. »

[2] On sait que Giovanni Rucellai fit construire par L. B. Alberti son élégant palais de la via della Vigna Nuova et la façade de Sainte-Marie Nouvelle.

[3] Entre autres témoignages relatifs aux dépenses faites pour former la collection d'œuvres d'art des Orti Oricellari, on cite celui-ci, qui est de Bernardo Rucellai lui-même : « Et nos ipsi habemus domi in hortis nostris monumentum marmoreum e Graecia Pisas antiquitus ductum, deinde Florentiam translatum, quo inscriptus ludus equester, etc... » (*Scriptores rerum italicarum*, supplément à Muratori, 1770, t. II, col. 772, note 5). Ce texte a été reproduit par l'*Osservatore fiorentino* (t. III, p. 93 de l'édition de 1821) avec la faute *Indus equester* (pour *ludus*) qui est passée dans un certain nombre de notices relatives aux Orti Oricellari.

beau palais de la via Larga, Bernardo recueillit une bonne partie des objets précieux qu'y avaient entassés Cosme et Laurent. En un mot, les Rucellai, grâce à l'ardeur et à l'intelligence de leurs recherches, grâce aussi aux prodigalités qu'ils pouvaient se permettre, possédaient une collection, ou pour mieux dire, un véritable musée d'antiquités, probablement unique à cette époque. Les lettrés venaient s'y instruire, sûrs d'y trouver ce genre de renseignements, jusqu'alors peu utilisés, que l'histoire et même la littérature peuvent tirer de l'étude des monuments figurés[1].

A la beauté des Orti Oricellari, aux trésors que l'on y trouvait accumulés, venait s'ajouter un nouvel attrait : tout ce qu'il y avait de plus distingué à Florence avait pris l'habitude de s'y donner rendez-vous. Par leur rare valeur intellectuelle, les Rucellai avaient puissamment contribué à grouper autour d'eux les esprits les plus cultivés de leur temps[2] : Bernardo s'était fait estimer comme historien et archéologue ; son fils Palla, tout absorbé qu'il était par la politique, maniait la langue latine avec une élégance qui lui valut quelque réputation[3] ; un frère de Palla, Giovanni, occupe une place distinguée dans l'histoire de la poésie

[1] Un des fils de Bernardo, Cosimo, mort jeune en 1495, faisait collection de monnaies et de médailles représentant les traits de Romains fameux dans l'histoire et dans la littérature (Passerini, *Degli Orti Oricellari*. p. 19); les humanistes tiraient grand profit de ces précieuses collections. Voici, par exemple, un passage d'une lettre que Michele Verino adressait à l'un de ses amis, familier de la maison Rucellai : « Cum Cosmo Oricellario magna est tibi familiaritas. Is habet vetustas imagines aereas et argenteas non solum Romanorum principum, sed oratorum et poetarum, quas doctissimus pater ejus, partim quas avunculus Medices ex toto orbe conlegit. Proinde quum sis quoque tu studiosorum hominum amator, velim inquiras si aut Cicero aut vir alius philosophus, ulla cum inscriptione in illis reperiatur. » *(Script. rer. Ital. II*, col. 772, note 4.)

[2] Nardi, *Istorie fiorentine*, L. VII, c. 8 : « Quel luogo era un comune ricetto et diporto di così fatte persone, così forestieri come fiorentini, per la humanità e cortesia et amorevole accoglienza usata loro dal detto Bernardo e dai suoi figliuoli. »

[3] On cite de lui les discours qu'il fut chargé d'adresser à Clément VII et à Charles Quint (L. Passerini, *Genealogia della fam. Rucellai*, p. 138).

italienne[1]. Mais celui qui devint l'âme des réunions tenues dans les Orti Oricellari fut le jeune Cosimo Rucellai, petit-fils de Bernardo[2]. Le charme de son esprit et l'agrément de son caractère ne justifient pas seuls le rôle qu'il joua pendant quelques années ; de douloureuses circonstances faisaient de lui le centre autour duquel venaient se grouper ses amis. Il avait contracté l'affreuse maladie, alors importée depuis peu en Europe, et que les Italiens nous firent l'honneur immérité d'appeler française ; mal soigné, il était devenu complètement impotent. La lente agonie à laquelle il succomba, âgé de vingt-cinq ans, n'avait altéré ni la vivacité de son esprit, ni la noblesse de son cœur. Tous ceux qui ont déploré cette mort prématurée ont vanté le charme de sa conversation, les qualités qui faisaient de lui le plus sûr des amis, ainsi que les dons naturels qui semblaient le destiner à une brillante carrière poétique[3]. Aussi la petite litière sur laquelle on le transportait d'un lieu à un autre, dans les salles du palais de son aïeul et dans les allées de ces jardins auxquels son souvenir reste attaché[4], était-elle constamment entourée d'un cercle nombreux. Parmi les jeunes gens de son âge qui se trouvaient le plus souvent auprès de lui, il faut citer Luigi Alamanni, Zanobi Buondelmonti, Jacopo da Diacceto, Francesco Guidetti, Battista della Palla, Antonio Brucioli ; mais à cette jeunesse se mêlaient volontiers des hommes qu'elle vénérait comme ses maîtres, Francesco da Diacceto, et surtout Machiavel, sans parler des hôtes de marque qui,

[1] Sur ce personnage bien connu, voir l'excellente notice de M. G. Mazzoni en tête de l'édition de ses œuvres (Bologne, 1887).

[2] Fils de Cosimo di Bernardo, il naquit le 8 octobre 1495, peu de temps après la mort de son père ; en souvenir de celui-ci on lui donna le même prénom, mais on l'appela familièrement Cosimino (Cf. Nardi, L. VII, c. 8).

[3] Les auteurs qui ont pleuré la mort de Cosimino sont assez nombreux : en première ligne se place L. Alamanni, qui a consacré trois églogues à ce sujet ; puis Machiavel, dans le préambule de son dialogue *Dell' arte della guerra* ; enfin Varchi, dans sa *Vie de Francesco da Diacceto*, déjà citée, parle du deuil général que cette mort causa dans Florence et des espérances que l'on faisait reposer sur ce jeune homme.

[4] Machiavel, dans son dialogue *Dell' arte della guerra* les appelle : « I suoi orti. »

en passant par Florence, se faisaient un devoir de rendre visite aux jardins des Rucellai ; tel le Trissin qui, en 1513, reçut des habitués de ces doctes réunions, un accueil plein de déférence [1].

Les sujets qui défrayaient habituellement les entretiens de ces esprits d'élite se devinent aisément. On peut les classer sous trois rubriques : la philosophie, la littérature et la politique ; mais la littérature occupait sans conteste le premier rang. La politique, en effet, ne pénétra que peu à peu dans les Orti Oricellari, à la faveur de l'histoire romaine, grâce à Machiavel, et seulement aux approches de l'année 1520 [2]. Quant à la philosophie, malgré la présence de Francesco da Diacceto, qui lut, dit-on, aux familiers des Rucellai son traité du Beau, malgré l'intérêt que ses amis et ses disciples apportaient aux discussions de ce genre, on ne saurait prétendre que les problèmes de métaphysique aient encore joui de la faveur avec laquelle on les accueillait cinquante ans plus tôt. Les Orti Oricellari ne rappellent que fort superficiellement l'Académie platonicienne de Cosme l'Ancien [3] ; Francesco da Diacceto n'était pas Marsile Ficin, et les Florentins de 1515 avaient d'autres préoccupations que ceux de 1460. L'étude de l'antiquité continuait à les passionner, mais d'une façon toute différente, et qui devait avoir une influence plus décisive sur le développement des littératures modernes. La civilisation ancienne leur apparaissait toujours comme la plus parfaite manifestation du génie de l'homme ; par suite, l'étude approfondie des textes grecs et latins restait la base même de toute éducation : comment les anciens avaient-ils vécu ? qu'avaient-ils pensé ? quelles expressions employaient-ils pour rendre leurs idées ? Tels sont les problèmes qui absorbaient toute l'attention, et auxquels

[1] B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, 2e éd., ch. VI.

[2] On sait que les *Discours* sur la première décade de Tite-Live sont dédiés à Zanobi Buondelmonti et à Cosimo Rucellai, c'est-à-dire qu'ils ont été terminés au plus tard en 1519.

[3] P. Villari, *N. Machiavelli e i suoi tempi*, 2e éd. (Milan, 1895-1897), t. III, p. 49.

on s'efforçait de répondre par une étude diligente de l'histoire, de l'archéologie, de la poésie, de la rhétorique. Mais le profit que l'on se promettait de cette étude n'était plus un retour, reconnu dès lors impossible, de la société chrétienne vers la civilisation antique, pas plus que la conciliation, ou plutôt l'identification du platonisme avec le christianisme; nul ne songeait plus à délaisser la langue vulgaire pour rivaliser avec Cicéron ou Virgile. La génération nouvelle se sentait très italienne, et à sa façon très moderne: il ne lui déplaisait pas d'opposer même aux plus grands écrivains de l'antiquité certains auteurs, comme Pétrarque et Boccace[1], dont elle entretint jalousement le culte; elle demandait aux anciens des enseignements d'un caractère essentiellement pratique et d'une application immédiate, pour corriger et perfectionner ce qu'elle apercevait d'incomplet et de défectueux dans les idées, dans la langue et dans l'art de son temps. Pendant que Machiavel inaugurait la science toute moderne de la politique en méditant sur l'histoire de Rome, les poètes s'adressaient aux Grecs et aux Latins pour recevoir des leçons de poésie italienne. Un même état d'esprit se manifestait d'une façon identique dans des ordres d'idées différents.

Cet état d'esprit, il n'est pas exagéré de dire que les habitués des Orti Oricellari ont puissamment contribué à le développer et à le propager, sinon à le créer. La spéculation pure tenait peu de place dans leurs discours: adapter à des besoins nouveaux les traditions des anciens, tel était le problème qu'ils ne cessaient d'envisager sous ses multiples aspects. Au reste, c'est un fait remarquable que de ces doctes entretiens n'est sortie aucune œuvre philoso-

[1] « Io mi ricordo già sentir dire che M. Costantino Lascari, quel greco di chi questi moderni fanno si grande stima, usò di dire nell' Orto de' Rucellai a tavola..... che non conosceva il Boccaccio inferiore ad alcuno loro scrittore greco quanto alla facondia e al modo di dire, et che stimava il suo Cento Novelle quanto cento de' loro poeti. » (G.-B. Gelli, *I capricci del Bottaio*, Florence. 1549, p. 69.)

phique, à l'exception de celles de Francesco da Diacceto[1], alors que trois des poètes qui ont le plus illustré les Orti Oricellari, le Trissin, Giovanni Rucellai et Luigi Alamanni, ont réussi à faire revivre en italien, suivant les préceptes et les règles des anciens, la tragédie, l'épopée, le poème didactique, l'églogue, l'élégie, la satire, l'ode, l'épigramme[2]; ils ont travaillé à donner plus de régularité et de correction à la langue italienne, et n'ont pas craint d'introduire dans la métrique certaines innovations dont la hardiesse ne fut pas toujours malheureuse, et qui toutes tendaient à donner à la poésie moderne une allure plus conforme à celle de la poésie antique.

Telles étaient les préoccupations habituelles de la société lettrée au milieu de laquelle Luigi Alamanni passa les plus heureuses années de sa jeunesse. L'interprétation d'un bas-relief et d'une inscription, le commentaire d'une page d'un orateur latin ou d'un poète grec faisaient vite place à des questions plus actuelles et d'un intérêt plus pressant, questions de langue et de poétique. Il semblait que l'infériorité de la littérature italienne, comparée aux littératures anciennes, fût imputable en grande partie à l'infériorité de la langue elle-même. L'allure libre, populaire, négligée peut-être, mais si savoureuse, qui caractérise le style d'un

[1] Il n'y a d'exception à faire qu'en faveur d'Antonio Brucioli, auteur de *Dialoghi della morale philosophia*, parus sous différentes formes, en trois éditions, à Venise, de 1526 à 1538. La valeur littéraire et philosophique de ces dialogues est extrêmement mince, et le seul intérêt qu'ils présentent vient de ce qu'ils mettent en scène, à partir de la seconde rédaction (1528-1529), des habitués des Orti Oricellari, en particulier L. Alamanni, et contiennent quelques allusions à des circonstances réelles de leur vie. Luigi Alamanni est le principal interlocuteur de plusieurs dialogues ; mais bien qu'un personnage dise de lui : « Non so se più filosofo che poeta sia questo nostro Luigi » (vol. III, dial. 20; cfr. I, dial. 22, éd. de 1528-1529), on ne voit pas que notre poète ait jamais eu la moindre originalité comme philosophe.

[2] C'est à dessein que je ne parle pas ici de la comédie, dans laquelle pourtant le Trissin et Alamanni se sont également essayés, en s'y montrant plus fidèles que d'autres aux traditions des comiques latins; mais ils avaient eu beaucoup et d'excellents prédécesseurs ; les *Orti Oricellari* ne jouent aucun rôle dans la renaissance de la comédie.

Pulci, passait alors pour incorrection grossière et pour insupportable barbarisme[1]; on dénonçait l'ignorance des générations passées, plus occupées de commerce que de poésie, et l'on ne pouvait assez s'étonner que les exemples de Dante, de Pétrarque et de Boccace n'eussent pas définitivement affranchi la langue florentine de sa rudesse plébéienne. Une conception nouvelle du style, la conception classique, faite de correction grammaticale et de gravité romaine, se substitue à la conception bourgeoise ou même populaire qui avait rencontré tant de faveur auprès de Laurent de Médicis et de ses amis. L'honneur de cette réforme revient en grande partie aux familiers des Orti Oricellari; par la théorie et par l'exemple, ils ont largement contribué à en assurer le triomphe[2].

[1] Dans un dialogue de G.-B. Gelli intitulé *Sopra la difficoltà dello ordinare detta lingua* (florentina), et imprimé avec le traité de Giambullari, *Della lingua che si parla e scrive a Firenze*, on lit ceci : « E' mi ricorda che da XXV anni indietro, non erano versificatori in Firenze, se non tre o quattro, a' quali senza avere altrimenti considerazione alcuna di terminazioni di parole, di concordanzia di numeri o d'altra cosa che faccia bello, bastava solamente che e' rimassero e fusser versi; et chi lo vuol vedere e toccar con mano, legga le rappresentazioni che si facevano in quei tempi. » (P. 33.)

[2] « Lo avere adunque i nostri atteso alla mercatura et non alle lettere, et la moltitudine dei travagli che sempre ci sono stati, fecero per lungo tempo restare indietro e quasi perdersi interamente gli avvertimenti e l'arte usata da' tre sopra detti nella nostra lingua, e i primi che cominciassero in Firenze a riosservargli e nella favella e nella scrittura furono quegli stessi litterati che usavano all' Orto de' Rucellai. Et ricordami che e' non potevano restare di meravigliarsi di alcuni letterati poco avanti la loro età, che avevano composto in versi e in prosa di questa lingua, senza alcuna osservazione, parendo loro impossibile che avendo pur veduti gli scritti di que' tre famosi, e' non avessero aperti gli occhi alle loro osservazioni, e non si fussero accorti in quanta corruzione fusse incorsa la bellissima lingua che noi parliamo. Da costoro avvertiti, Cosimo Rucellai, Luigi Alamanni, Zanobi Buondelmonti, Francesco Guidetti e alcuni altri i quali praticando con esso Cosimo si trovavano spesso all' Orto con quei più vecchi, cominciarono a cavar fuori le dette considerazioni et a metterle tanto in atto che la lingua n'è poi tornata in quel pregio che voi vedete. » (G.-B. Gelli, *loc. cit.*) Ces progrès dans la correction de la langue, Gelli en fait honneur à la connaissance, devenue plus générale, du grec et du latin : c'est à cette école que l'on a reconnu en quoi consistait la vraie poésie (*loc. cit.*, p. 34). — Dans une récente édition critique du *Prince* (Florence, 1899), M. G. Lisio, cherchant à carac-

Mais leur ambition ne s'arrêtait pas là : cette langue que l'on s'efforçait d'élever à la dignité du latin, il en fallait aussi consacrer l'usage par quelque œuvre rigoureusement conforme aux préceptes d'Aristote ; aussi peut-on se figurer avec quel enthousiasme et quel respect fut accueilli, dans les Orti Oricellari, le poète-grammairien qui allait écrire la *Sofonisba* et qui, sans doute, portait déjà dans son esprit, avec ses idées de réforme grammaticale et les principes fondamentaux de sa poétique, le plan d'une grande épopée calquée sur l'*Iliade*. Lorsque le Trissin fit part à ses amis florentins des projets qu'une intimité déjà longue avec les auteurs grecs avait lentement fait naître et mûris dans son esprit, une profonde émotion s'empara de ses auditeurs, et tous, nous dit Varchi, l'écoutaient, non comme un compagnon d'études, mais comme un maître[1]. Quelle impression ne durent pas faire sur l'esprit de Luigi Alamanni, alors âgé de dix-huit ans, ces entretiens où les règles de la tragédie ou de l'épopée étaient discutées et contrôlées par l'examen des chefs-d'œuvre antiques? Avec quelle impatience ses amis et lui ne devaient-ils pas attendre la représentation de la *Rosmunda* de Giovanni Rucellai, qui figurait au programme des fêtes données à Florence à la fin de 1515, lorsque Léon X passa plusieurs semaines dans sa ville natale[2]?

tériser l'évolution de la langue et du style de Machiavel, devenus plus réguliers à partir de 1517, indique parmi les causes qui ont pu influer sur l'art du grand prosateur : « le conversazioni dotte e culte degli Orti Oricellari » (p. LXXI), et il conclut par ces mots, qui s'appliquent parfaitement aux idées que j'indique ici : « È il Quattrocento che diviene Cinquecento, il toscano che si fa italiano nella prosa come nella poesia. » (*Ibid.*, p. LXXII.)

[1] « Mi ricorda che già essendo io fanciullo, con Zanobi Buondelmonti e Nicolo Machiavegli, Messer Luigi essendo garzone andava all' orto de' Ruscellai dove insieme con messer Cosimo e più altri giovani udivano il Trissino e l'osservavano più tosto come maestro e superiore che come compagno o eguale. » Varchi, *Lezioni sulla poesia* (1590), p. 647.

[2] On répète que la *Rosmunda* fut représentée dans les Orti Oricellari à cette occasion (voir par exemple P. Villari, *Machiavelli* III, p. 50); mais M. Guido Mazzoni a montré, en remontant aux sources, qu'il n'est question de cette représentation que comme d'un projet dans une lettre

Non contents d'écouter les œuvres de leurs aînés, les amis de Cosimo Rucellai se communiquaient leurs propres essais et s'enflammaient à l'idée de la gloire poétique qu'ils se croyaient dès lors réservée. Cosimo a laissé des vers agréables; ils ne justifient qu'en partie la haute estime que ses contemporains faisaient de son talent et les grandes espérances qu'ils fondaient sur lui[1]; mais on doit songer que les pièces conservées sous son nom ne représentent sans doute qu'une faible portion de ce qu'il écrivit pour se distraire sur son lit de douleur. Toutes ces poésies, sauf une, relèvent du genre amoureux; à travers les réminiscences du *dolce stil nuovo* et de Pétrarque, la personnalité du jeune poète apparaît dans l'expression voluptueuse et sensuelle qu'il donne à la passion. La forme en est toujours élégante, souvent recherchée; ce sont les exercices où se joue la verve facile d'un poète qui se pique d'une certaine virtuosité[2]. De son côté, Francesco Guidetti, poète modeste et peu connu, dont l'originalité ne se dégage pas assez de l'imitation de Pétrarque, soumettait à ses compagnons des poésies finement écrites, où il exhalait ses plaintes d'amant repoussé[3]. Luigi Alamanni, à son tour, venait lire sous les ombrages des Orti Oricellari ses premiers essais poétiques. Dès l'année 1515, en effet, il

de G. Rucellai au Trissin, en date du 5 novembre 1515; les relations très détaillées des fêtes qui eurent lieu à Florence pendant le séjour du pape n'en font aucune mention; aussi reste-t-il un doute sur la réalité de la représentation (*Opere di G. Rucellai*, p. XVIII, et *Propugnatore*, nuova serie, 23 (1890), pp. 387-388).

[1] Machiavel, au début de l'*Arte della guerra* fait un grand éloge du talent de Cosimo Rucellai; voir la période qui commence par ces mots: « Vero è che non gli fu però in tanto la fortuna nimica..., etc. »

[2] Seize pièces de Cosimo Rucellai ont été publiées par D. Moreni, *Sonetti di A. Allori ed altre rime inedite di più insigni poeti*, Florence, 1823. pp. 180 et suiv.; une canzone se lit dans le *Libro primo di rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Venezia, 1549, p. 258; enfin une canzone et un sonnet inédits se lisent dans un manuscrit de Florence (Bibl. nazionale, cl. XXI, ms. 75). Je me propose de publier ailleurs une courte notice sur Cosimo Rucellai et F. Guidetti, poètes (voir note suivante).

[3] Les poésies de Guidetti sont inédites; les manuscrits de Florence nous en ont conservé une trentaine.

composait des sonnets amoureux dont quelques-uns sont restés inédits ; il ne publia les autres que plus tard[1]. Comme ses amis et ses émules, Alamanni y fait preuve, à défaut d'originalité dans l'inspiration, d'un effort soutenu pour atteindre l'élégance, sans se départir d'une certaine sévérité de goût ; il avait déjà ce respect de la langue et du style poétique qui devait rester l'un de ses mérites les plus saillants.

Au milieu de ces occupations, ou plutôt de ces distractions, Luigi Alamanni ne perdait pas de vue des études plus graves ; il ne cessait de lire et de méditer les classiques grecs et latins. En 1518, il transcrivait de sa propre main, sur les marges d'une édition florentine des poèmes d'Homère, certaines scholies anciennes[2] ; et si l'on veut dresser la liste des auteurs dont il fit alors sa lecture favorite, il suffit de relever les principales imitations et les

[1] Quelques sonnets inédits sont publiés ci-après, à l'Appendice I. Le texte des poésies d'Alamanni permet d'établir qu'il commença à célébrer les charmes d'une certaine Flora dès la fin de 1514 ; voir ci-après, Deuxième Partie, ch. I, § 1. — Il est, d'ailleurs, impossible de dire avec précision quelles œuvres le poète soumit à ses amis des Orti Oricellari ; outre ses premières poésies amoureuses, on peut supposer qu'il lut aussi deux des églogues qu'il a consacrées à la mort de Cosimo Rucellai (fin de 1519). En pareille matière, il faut bien faire attention aux dates et ne pas dire, comme l'a fait L. Passerini (*Degli Orti Oricellari*, éd. de 1854, pp. 21-22), qu'Alamanni lut aux familiers des Rucellai quelques-unes de ses *Selve* (les premières composées au plus tôt en Provence, en 1524, ne furent connues à Florence que lorsque Alamanni y revint en 1527 ; or, à ce moment, les Orti Oricellari avaient été saccagés et leurs hôtes dispersés par la révolution) ou même la *Coltivazione*, publiée seulement en 1546 (rien ne permet de supposer qu'un seul morceau en ait été rédigé si longtemps auparavant ; voir ci-après, Deuxième Partie, ch. IV, § 1).

[2] Dans l'édition de l'*Iliade* publiée à Cambridge en 1689, on lit aux feuillets 2 (verso) et 3 (non numérotés) de la préface : « Praeter haec librorum typis excusorum subsidia, docti amici beneficio habuimus et scholia quaedam manu scripta in marginibus amplissimis Florentinae Homeri editionis..... Exscripta sunt anno 1518 ; legimus enim in principio haec verba : Ἡ ἀρχὴ ἐπὶ τῇ δεκάτῃ τοῦ μαΐου ἐν ἔτει, αφφιηφ, διὰ χειρὸς τοῦ Ἀλουζίου Ἀλαμάννου ἐν τῇ Φλωρεντίᾳ. » L'exemplaire où se trouvent les scholies copiées par Alamanni est conservé en Angleterre, à la bibliothèque d'Eton. — Sur le professeur de grec qu'aurait eu Alamanni, on peut relever ce témoignage d'Antonio Brucioli dans ses dialogues déjà cités (éd. de 1528-1529, vol. II, dial. XIII) :

réminiscences dont ses œuvres de jeunesse portent la trace : Virgile, Ovide, Catulle, Tibulle, Properce, Juvénal, parmi les Latins; Théocrite, Moschus, Bion, Sophocle, parmi les Grecs[1], Sophocle surtout, dont il entreprit, peut-être vers cette époque, de traduire en italien l'*Antigone*[2].

L'étude et la poésie auraient sans doute suffi à occuper toute la pensée de Luigi Alamanni, mais elles ne l'auraient pas fait vivre ; et il est bien certain que Messer Piero Alamanni ne pouvait donner à ses nombreux enfants le luxe de ne songer qu'à leurs plaisirs, si nobles qu'ils fussent. Son fils Luigi entra donc dans l'industrie, alors si florissante à Florence, de la laine[3]. En 1516, il épousa Alessandra di Battista di Giovanni Serristori, et de cette union naquit, le 30 octobre 1519, un fils, Battista, qui, établi plus tard en France, devait y faire une carrière assez brillante dans les dignités ecclésiastiques.

« Uno certo filosofo greco di lungo tempo suo familiare (di L. Alamanni), il quale fu già da quello infino di Grecia condotto in Italia per apprendere da lui lettere greche. » Je n'ai recueilli aucun autre renseignement sur ce professeur grec d'Alamanni.

[1] Je n'indique ici que les auteurs dont on peut reconnaître l'influence sur les premières œuvres du poète, sans prétendre dresser le catalogue de sa bibliothèque. A cet égard, une de ses lettres peut fournir un renseignement plus précis : c'est l'inventaire des quelques livres qu'Alamanni avait avec lui en exil. Il écrivait de Lyon (19 septembre 1524) à des amis restés à Avignon, pour leur donner la liste des livres qu'il y avait laissés, en priant qu'on en eût soin ; je transcris fidèlement ici ce court catalogue : « Un Petrarcha nero; uno Dante nero; Ovidio *De Fastis, Trist.* et *Ponto ;* un Cento novelle ; Archadia di Senanzaro *(sic)* ; opere greche di Luciano ; Epistole d'Ovidio ; Virgilio; Theocrito; la Fiammetta ; Catullo et Tibullo; Apiano Alexandrino; *De Officiis ;* opere latine di Luciano; Bibbia; una Eticha *(sic)* con i magni Morali; un' altra Eticha con lo Hecatonfilon; un' altra pichola con la politicha; un Platone grande. » (*Giornale storico degli Archivi toscani*, t. III, pp. 201-202.)

[2] Sur l'*Antigone* d'Alamanni, et ses autres traductions de poètes anciens, voir Deuxième Partie, chap. III.

[3] Ce renseignement est emprunté aux sentences prononcées contre Alamanni et ses complices, en 1522, par les *Otto di Guardia*. La maison qu'il dirigeait avait pour raison sociale : « Luigi di Messer Piero Alamanni e comp. lanaiuoli in Garbo » (*Giorn. stor. d. Arch. Tosc. III*, p. 132). Le meilleur ami de Luigi Alamanni, Zanobi Buondelmonti, était également intéressé dans diverses entreprises commerciales (*Ibid.*, pp. 129-130).

On ne saurait affirmer que ce mariage ait été parfaitement heureux. Alessandra ne quitta jamais Florence pour suivre son mari, alors même que l'exil de celui-ci devint définitif[1]. A moins d'admettre, contre toute vraisemblance, que c'est Alessandra qu'a chantée le poète sous les noms de Flora et de Cynthia, on ne trouve dans les œuvres d'Alamanni qu'une pièce où il parle de sa femme ; c'est l'épître, assez improprement intitulée satire, « all'Alessandra Serristora, consorte charissima[2]. » Cette pièce écrite en exil, une dizaine d'années après le mariage du poète, à un moment où sa situation présente et surtout son avenir inspiraient à Luigi Alamanni de légitimes préoccupations, presque du découragement, n'est guère que le développement d'un lieu commun de morale chrétienne : en ce monde l'honneur et la vertu ne recueillent que le mépris, et la pauvreté est leur lot ; mais le sage, l'homme pieux, supporte tout sans murmurer lorsque sa conscience est pure. On ne doit pas mettre en doute la sincérité avec laquelle, au cours de cette épître morale, Alamanni parle de son affection pour sa femme et de l'estime qu'il professe pour ses vertus ; mais il faut bien reconnaître que le morceau est inspiré par des circonstances particulières, plutôt que par un sentiment habituel, permanent. Le poète traversait alors un des moments les plus sombres de sa vie d'exilé ; d'instinct il cherchait des consolations dans une piété plus ardente, et aussi dans un renouveau d'affection pour celle qui avait été appelée à partager sa vie, et qui la partagea si peu. Cela est très humain ; c'est aux heures de découragement que l'on découvre ce que vaut tout ce que l'on a perdu ; aux heures de bonheur, de confiance et de succès. Alamanni ne paraît pas avoir même songé à reporter sa pensée vers la maison de la via de' Bardi, où

[1] Des déclarations portées au cadastre (Archives de Florence, Catasto, 1534, Scala, I, p. 15), il résulte qu'en 1532 et jusqu'à sa mort (juillet 1542) Alessandra était domiciliée à Florence et jouissait d'un revenu qui varia de 188 florins 13 sous 2 deniers en 1532, à 208 florins en 1540.

[2] *Opere Toscane*, t. I, sat. VI.

Alessandra vivait solitaire. En revanche, ce que l'on voit très clairement, c'est qu'avant comme après son exil, il chanta ses amours pour des dames qui n'étaient pas toutes imaginaires [1].

II

1520-1526

Les Médicis à Florence depuis 1512. — Conspiration de 1522; ses causes; rôle de Luigi Alamanni. — Il s'enfuit avec Zanobi Buondelmonti; châtiment des complices. — Alamanni à Venise, à Lyon; emprisonnement en Suisse; premier séjour à Paris. — Campagne de Bonnivet en Lombardie (1523); désillusions et pauvreté du poète. — Premier séjour en Provence; Batina Larcara Spinola. — Campagne de Bourbon en Provence et de François Ier dans le Milanais (1524-1525). — Navigations; premières relations d'Alamanni avec Andrea Doria. — Coup d'œil sur ce premier séjour du poète en France.

Comment les pacifiques réunions des Orti Oricellari, ces inoffensives causeries de jeunes gens plus préoccupés de réformer la langue et la poésie italiennes que d'amender le régime établi à Florence, devinrent-elles un foyer d'agitation politique où se trama, en 1522, une conspiration contre le gouvernement et contre la vie du cardinal de Médicis? Ce problème est imparfaitement élucidé; les faits sont bien connus, mais les mobiles auxquels obéirent les principaux acteurs du drame restent assez obscurs.

Florence avait assisté, en 1512, au rétablissement de l'autorité des Médicis, exilés depuis 1494, au moment de

[1] En ce qui concerne Flora et Cynthia, voir Deuxième Partie, chap. I, § 1. Comme toute indication positive, en dehors des vers du poète, fait défaut sur les personnes réelles que cachent ces noms, il n'y a pas lieu d'en parler ici. Au contraire, la « Ligura Pianta » trouvera place dans les pages qui vont suivre.

l'invasion française et de la toute-puissance de Savonarole. Le gonfalonier Piero Soderini, homme intègre mais irrésolu, avait été déposé par une poignée de séditieux dévoués aux Médicis. Ceux-ci rentrèrent à Florence et furent remis en possession de leurs biens « en qualité de simples particuliers », disait-on[1]; mais on sait ce que cela veut dire quand il s'agit d'une famille dont les aïeux avaient joui d'un pouvoir discrétionnaire à Florence pendant soixante ans, et qui rentrait victorieuse après dix-huit ans d'exil. Les héritiers de Cosme et de Laurent de Médicis étaient alors au nombre de quatre : deux fils de Laurent, le cardinal Giovanni, qui allait prendre, au mois de mars 1513, le nom de Léon X, et Giuliano, généralement désigné sous le nom de duc de Nemours ; leur neveu, fils de leur frère aîné Piero, Lorenzo, duc d'Urbin à partir de 1517, et enfin leur cousin Giulio, fils naturel du Giuliano qui avait été assassiné dans le dôme de Florence lors de la fameuse conspiration des Pazzi, en 1478. Nommé archevêque de Florence en 1513, et peu après cardinal, Giulio devait à son tour monter sur le trône pontifical sous le nom de Clément VII.

Après quelques tâtonnements, la constitution de Florence fut modifiée de manière à garantir aux Médicis une autorité absolue, tout en ménageant, autant que possible, les susceptibilités des Florentins[2]; et les fêtes, dont les Médicis s'étaient toujours servis pour amuser ou même énerver leur peuple, reprirent de plus belle[3], étouffant tant bien que mal les inévitables récriminations du parti vaincu. Mais une sorte de fatalité semblait peser sur la postérité du vieux Cosme : Giuliano mourait le 17 mars 1516, et Lorenzo ne lui survivait que trois ans (4 mai 1519)[4]. Ainsi la

[1] J. Nardi, *Ist. flor.*, L. V, c. 56.

[2] Le futur pape Léon X avait pris pour devise cette parole de l'évangile : ***Jugum meum suave est et onus meum leve*** (Ammirato, *Ritratto di Leone X*, cité par Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, trad. franç., II, p. 155).

[3] Nardi, L. VI, c. 13.

[4] On peut rappeler ici que ce Julien et ce Laurent sont ceux dont on admire les statues par Michel-Ange dans la célèbre sépulture des Médicis.

famille, abstraction faite de quelques enfants très jeunes, se réduisait à deux hommes d'église, Léon X, que sa dignité retenait à Rome, et le cardinal Giulio, que le pape chargea de gouverner Florence en son nom après la mort de Lorenzo[1].

Le cercle de lettrés à la vie duquel Luigi Alamanni fut si étroitement mêlé n'était pas, tant s'en faut, un foyer d'opposition contre la restauration médicéenne : Bernardo Rucellai, on le sait, était beau-frère de Laurent le Magnifique, et ses fils avaient joué un rôle actif dans la déposition de Soderini. C'est, dans une certaine mesure, sous la protection des Mécènes de Florence que l'Académie platonicienne, ce titre de gloire des premiers Médicis, semblait revivre dans les réunions des Orti Oricellari. La famille Alamanni, elle aussi, s'était toujours fait remarquer par son attachement au parti des *Palle*[2], et l'on a retrouvé de notre poète une lettre d'où il ressort qu'au début de 1519 il était encore fort bien en cour auprès du pape et du cardinal Giulio[3]. Les amis en compagnie desquels Alamanni devait conspirer n'étaient pas moins que lui les obligés du pape et du cardinal : Jacopo da Diacceto était redevable à ce dernier de la chaire qu'il occupait au Studio de Florence[4] ; Battista della Palla était une créature de Giuliano, et comptait sur ce protecteur pour obtenir le chapeau de cardinal. Quand la mort lui eut enlevé cet appui, c'est de

[1] Outre l'ouvrage déjà cité de Roscoe, et les historiens du XVIe siècle, je prends ici pour guides les ouvrages de MM. Perrens *(Histoire de Florence de 1434 à 1531)* et P. Villari *(N. Machiavelli e i suoi tempi)*.

[2] Varchi cite le père du poète au premier rang des partisans des Médicis, *Storia fiorentina*, l. I. c. 6 ; B. Segni, *Vita di N. Capponi*.

[3] Lettre de Luigi Alamanni à son père, Rome, 7 janvier 1518 (style florentin), publiée par P. Villari, t. III, pp. 406-408. — Quant aux églogues latines, dont quelques passages ne sont que de plates adulations à l'adresse du cardinal de Médicis, et que P. Raffaelli a publiées sans émettre le moindre doute au sujet de leur attribution à Luigi Alamanni, je dois dire, tout en signalant ici leur existence, que leur authenticité me paraît inadmissible ; voir à ce sujet ci-après, Deuxième Partie, chap. IX, § III.

[4] Nardi, l. VII, c. 8.

Léon X en personne qu'il s'efforça de gagner les faveurs[1]. On vit donc ce phénomène singulier : une conspiration en faveur de la liberté ourdie par quelques jeunes hommes qui n'avaient reçu que des faveurs et des bienfaits des oppresseurs dont ils prétendaient délivrer leur patrie[2]. A quels mobiles obéirent-ils ? Il se peut qu'un Battista della Palla n'ait jamais été qu'un intrigant ; mais on n'en doit certainement pas dire autant de Luigi Alamanni, de Zanobi Buondelmonti et de Jacopo da Diacceto.

Il convient d'écarter, comme insuffisamment prouvé et peu vraisemblable en soi, le récit qui montre Alamanni condamné à une amende pour avoir été surpris, la nuit, armé, contrairement aux ordres formels du cardinal, et décidé dès lors à tirer vengeance de ce qu'il considérait comme un affront. L'autorité d'un historien qui écrivait une cinquantaine d'années après les événements[3] ne saurait prévaloir contre le silence que gardent à ce sujet les contemporains ; les plus dévoués au parti des Médicis se bornent à présenter les conspirateurs comme ayant agi par ambition[4]. D'ailleurs, en admettant que des considérations d'or-

[1] Nardi, l. VII, c. 5.

[2] C'est ce que faisait remarquer l'ambassadeur du duc de Modène dans une lettre du 26 mai 1522 : « Si sono fugiti duo nobilissimi gioveni, chiamati Zanobio Buondelmonti et Luigi Alemani, quali io ho visto gratissimi al pr^e R^ma et tenuti ab antiquo sempre per svisceratissimi della casa Medici. » Archivio di Stato di Modena, *Cancelleria ducale, Ambasc. e agenti estensi a Roma*, P.-A. Torelli, B^a 18.)

[3] Scipione Ammirato, *Storie fior.*, Florence, 1641, parte II, p. 345.

[4] Jacopo Pitti, *Istoria fiorentina*, l. II (*Archivio storico ital.*, vol. I 1842, pp. 126-127) ; Filippo de' Nerli à son tour, très bien informé de certains détails de la conspiration, ne dit rien des motifs personnels qui auraient poussé Alamanni (*Commentari de' fatti civili* (Trieste, 1859), t. II, pp. 12 et suiv.) ; Francesco Vettori, très hostile aux conjurés, reconnaît que c'est l'amour de la liberté qui les a inspirés (*Sommario della Storia d'Italia*, dans l'*Arch. Stor. ital.*, append. n° 22 (1848), p. 342). — Le républicain Nardi, qui raconte les incidents assez futiles à la suite desquels Battista della Palla s'écarta du parti des Médicis, ne fait aucune allusion à des motifs analogues, ou plus sérieux, qui auraient jeté Alamanni dans cette aventure (l. VII, c. 5) ; il fait même dire très nettement à Jacopo da Diacceto, dans sa confession, que les conjurés avaient agi « non per odio alcuno ch' ei portassero a sua Reverendissima Signoria, ma per liberare la patria » (l. VII, c. 10) ; Segni en dit autant (*Istoria fiorentina*, Florence, 1857, p. 78).

dre personnel aient été pour quelque chose dans la conversion politique d'Alamanni, elles ne suffiraient pas à expliquer, à elles seules, la conduite d'un homme qui savait apparemment réfléchir avant d'agir, qui en toutes choses montra beaucoup d'esprit de suite, et dont le caractère ne paraît avoir été ni fantasque ni violent. La vérité est que si Alamanni et ses complices avaient contre le cardinal quelque animosité personnelle, celle-ci trouvait un terrain singulièrement propice pour se développer chez ces admirateurs des anciens, toujours attentifs aux applications immédiates qu'ils pouvaient faire des grandes leçons de l'antiquité, et, pour tout dire en un mot, chez ces amis et ces disciples de Machiavel.

L'apparition de Machiavel dans les Orti Oricellari est, en effet, un événement de la plus haute importance[1]. Ce qu'avait été, sans grand talent, un Francesco da Diacceto pour la philosophie, ou un Trissin, avec plus de distinction, pour la poésie, Machiavel le fut avec éclat pour la politique : un commentateur éloquent des écrivains anciens, un interprète pénétrant des grandes leçons de l'histoire, merveilleusement doué pour appliquer au présent les enseignements du passé. Son intimité avec les familiers des Orti Oricellari est bien connue : en tête de ses *Discours sur Tite-Live,* il inscrivait les noms de Cosimo Rucellai et de Zanobi Buondelmonti ; peu après, c'est au même Zanobi et à Luigi Alamanni, « ses grands amis », qu'il dédiait la

[1] C'est entre 1516 et 1519 que se place cet événement ; il se peut qu'avant 1513, Machiavel ait déjà figuré parmi les hôtes des Rucellai (voir ci-dessus, p. 21, note 1, une citation de Varchi qui nous reporte à 1513) ; mais on sait qu'à partir de cette date il passa plusieurs années retiré à San Casciano, venant le moins possible à la ville. Quand reparut-il aux Orti Oricellari ? Sans doute assez peu de temps avant l'époque où il se rapprocha décidément des Médicis (1519). S'il donna lecture à ses amis, comme on le raconte, de ses *Discorsi* dédiés à Zanobi Buondelmonti et à Cosimo Rucellai, ce fut nécessairement avant la fin de 1519 (mort de Cosimo). Quant à l'année 1516, date à laquelle se placent les *Dialogues sur l'art de la guerre* (mais rien ne prouve que Machiavel ait assisté en personne aux entretiens qu'il rapporte), elle paraît être la plus reculée qui puisse convenir pour l'apparition de Machiavel au milieu de la jeunesse qui nous occupe ici.

Vie de Castruccio Castracani (1520)[1]; enfin, les *Dialogues sur l'art de la guerre,* écrits à la même époque, mettent en scène, avec Fabrizio Colonna, Cosimo Rucellai, Zanobi Buondelmonti, Luigi Alamanni et Battista della Palla. Qu'on joigne à ces divers ouvrages le *Prince,* encore inédit, mais composé depuis 1513, et l'on pourra se faire une idée des sujets que Machiavel abordait de préférence avec ses jeunes auditeurs. Tous leurs entretiens devaient se ramener à cette préoccupation dominante: assurer à Florence et à l'Italie la liberté et l'indépendance par de fortes institutions civiles et militaires. Pendant plusieurs années, il est incontestable qu'Alamanni et ses amis subirent profondément l'influence des idées de Machiavel[2]; l'ancien secrétaire de la république commit alors l'imprudence, sans doute involontaire, d'exalter l'imagination d'hommes jeunes, épris d'idéal, jaloux de montrer qu'ils étaient capables de pratiquer les vertus romaines. Presque fatalement ils devaient saisir la première occasion qui s'offrirait à eux de passer de la théorie à l'action[3].

Ces rêves de réformes politiques étaient d'ailleurs encouragés par l'attitude libérale du cardinal Giulio, dont le gouvernement était réputé paternel, même par ses ennemis[4]; il ne parlait de rien moins que de rendre la liberté à Florence, et dans cette intention il ne cessait de provoquer des consultations sur la nouvelle constitution qu'il s'agissait d'élaborer. Machiavel, Alessandro dei Pazzi, Zanobi Buon-

[1] Le 6 septembre 1520, Zanobi écrivait à Machiavel, alors à Lucques, au sujet de ce petit ouvrage et racontait qu'il avait fourni matière à discussion entre Luigi (Alamanni), Guidetti, il Diaccetino (Jacopo da Diaccetо, Antonfrancesco (degli Albizzi), et sans doute Zanobi lui-même *Lettres de Machiavel,* éd. Alvisi, p. 403).

[2] B. Varchi *(Stor. flor.,* l. IV, c. 24) dit, en parlant de Zanobi Buondelmonti : « Egli, come fecero ancora Cosimo Rucellai e Luigi Alamanni, aveva dal Machiavello gran parte cavato delle sue virtù, senza che nessuno appiccato se gli fusse de' vizi », témoignage qui répète celui de Busini *(Lettere,* Florence, 1861, p. 84); Nardi déclare plus nettement encore que « de' pensamenti e azioni di questi giovani anche Niccolò non fu senza imputazione » (l. VII, c. 8).

[3] Villari, *N. Machiavelli,* t. III, pp. 52 et 133.

[4] Le témoignage de Nardi à cet égard est fort instructif (l. VII, c. 1).

delmonti, d'autres encore peut-être, firent connaître sans détour leurs sentiments à cet égard[1], et la confiance qu'inspiraient les bonnes dispositions du cardinal était fortifiée par l'indifférence avec laquelle il accueillait les plaintes de ses plus zélés partisans, inquiets et scandalisés par ces libres discussions. On s'avisa seulement plus tard que ce rusé politique avait entretenu à dessein les illusions du parti républicain pour mieux surprendre les secrètes aspirations de ceux qu'il soupçonnait de travailler contre lui[2]. Ses inquiétudes, depuis l'élection du pape Adrien VI (9 janvier 1522) n'étaient pas sans objet : candidat à la tiare, il avait vu quelle opposition active et victorieuse le cardinal Soderini avait réussi à organiser contre lui. Craignant que, pendant son séjour à Rome pour le conclave, son autorité ne fût ébranlée à Florence, le cardinal de Médicis était revenu précipitamment : quelque chose devait se tramer dans l'ombre ; il en avait le sentiment confus, et son instinct ne le trompait pas.

Le parti des Soderini, en effet, fort de l'appui du roi de France, espérait opérer l'invasion de la Toscane de deux côtés à la fois, par la rivière de Gênes et par le territoire

[1] La consultation de Zanobi Buondelmonti n'a malheureusement pas été conservée; seul le témoignage de Nerli, qui dit l'avoir eue sous les yeux, nous en révèle l'existence *(Comment.*, t. II, p. 11). Le discours d'A. de' Pazzi a été publié dans le premier volume de l'*Arch. Stor. ital.*, p. 420. Sur l'intervention de Machiavel dans ces discussions, voir Villari, t. III, pp. 55 et suiv et 134 et suiv. — A. de' Pazzi réclamait un gouvernement aristocratique; Machiavel exposait un projet de constitution plus démocratique. Dans quel sens s'était prononcé Z. Buondelmonti, dont les idées étaient certainement celles d'Alamanni? Leurs relations avec Machiavel feraient croire qu'ils partageaient sa manière de voir. Cependant l'historien J. Pitti, en général bien informé, malgré sa malveillance, affirme que Zanobi et Luigi désiraient fonder « uno stato di pochi « (l. II, p. 127). Peut-être cachaient-ils prudemment leur jeu pour ne pas éveiller les soupçons du cardinal ? Le fait est qu'en 1526, Niccolò Martelli, un des agents de la conspiration de 1522, décrivait ainsi la constitution que Buondelmonti comptait donner à Florence, en cas de succès : un gonfalonier à vie, qui aurait été Piero Soderini; une seigneurie de huit membres élue pour deux mois ; un « officio degli otto » en fonction pendant trois ans, sans l'assentiment duquel gonfalonier et seigneurie ne pourraient rien faire *(Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, III, p. 245).

[2] Nardi, L. VII, c. 7.

de Sienne. On comptait en outre sur le concours du duc d'Urbin et des Baglioni de Pérouse, qui avaient de récentes injures à venger. Les conspirateurs principaux se trouvaient à Rome et en France; Battista della Palla, sans cesse par monts et par vaux, servait d'intermédiaire entre eux et leurs affiliés florentins. Au premier rang de ceux-ci figuraient Zanobi Buondelmonti, Luigi Alamanni et Jacopo da Diacceto, qui s'étaient décidés brusquement, et non sans mystère, à abandonner les régions sereines de la discussion académique, pour se jeter à corps perdu dans la mêlée des partis [1]. Non sans mystère, car il paraît certain que les conjurés ne prirent pour confidents ni Machiavel, qui ne fut pas inquiété, ni les Rucellai, qui restèrent tous fidèles au cardinal, ni aucun de leurs parents. Le seul familier des Orti Oricellari qui se soit trouvé impliqué avec eux dans la conspiration est Antonio Brucioli [2]. Quant au cardinal, le hasard seul lui révéla l'existence du complot, et jusqu'au dernier moment il ignora que les auteurs en fussent ceux qu'assurément il soupçonnait le moins.

Les complices résidant à Florence devaient attendre pour agir le succès des opérations militaires. Lorsque l'invasion générale du territoire florentin serait un fait accompli, un

[1] Pitti fait remarquer fort à propos (l. II, p. 126) qu'Alamanni s'engagea dans cette aventure, son père étant mort; il n'est pas sûr qu'avant 1519 Luigi eût osé rompre aussi bruyamment avec toutes les traditions de sa famille.

[2] Varchi dit que Brucioli fut considéré comme confident plutôt que comme complice des conspirateurs (*Ist. fiorent.* éd. Le Monnier, t. I, p. 52); en réalité, les sentences prononcées contre lui ne sont pas sensiblement différentes de celles qui frappèrent Buondelmonti et Alamanni (*Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, III, p. 123 et suiv.). Les autres complices étaient Luigi di Tommaso Alamanni, soldat, et fils d'un cousin germain du poète (sa généalogie pourrait être exprimée ainsi: Luigi di Tommaso d'Andrea di *Francesco* Alamanni, celle du poète étant : Luigi di Piero di *Francesco)*; puis Niccolò Martelli qui fut surtout, avec Battista della Palla, un intermédiaire entre les conspirateurs de Florence, de Rome et de France; Bernardo di Pierandrea da Verrazzano; plusieurs membres de la famille Soderini, notamment Giuliano, évêque de Saintes, qui usait de tout son crédit auprès de François Ier pour presser les opérations contre Florence ; enfin bon nombre de négociants et d'exilés florentins établis à Lyon.

certain nombre de citoyens influents, dont Zanobi Buondelmonti devait s'assurer le concours en temps utile, auraient réuni chez eux une poignée d'hommes résolus, sous prétexte de se défendre contre les envahisseurs, mais en réalité pour prêter main-forte aux conjurés. Parmi ceux-ci, les uns devaient se rendre au dôme à un moment où le cardinal y présiderait quelque cérémonie (on pensait que ce pourrait être le jour de la Fête-Dieu) ou iraient le surprendre chez lui, pour l'assassiner ; les autres s'empareraient du palais de la Seigneurie, pendant que l'on ouvrirait une des portes de la ville[1] à Renzo da Ceri, le capitaine chargé d'envahir le territoire florentin du côté de Sienne ; Piero Soderini devait aussitôt reprendre ses fonctions de gonfalonier[2].

Quel était le rôle particuler qui, dans le plan de la conspiration, était échu à Luigi Alamanni ? On a dit et répété que c'est lui qui devait poignarder le cardinal ; mais c'est là une opinion certainement erronée et dont l'origine s'explique aisément : on a confondu le poète avec son cousin et homonyme Luigi di Tommaso Alamanni[3]. Ce qui

[1] La Porta a San Piero Gattolini, actuellement Porta Romana.

[2] Le plan des conspirateurs nous est exposé tout au long dans les dépositions de Niccolò Martelli, publiées par C. Guasti *(Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, III, pp. 239 et suiv.) : elles contiennent un grand nombre de détails précis qui ont naturellement échappé aux chroniqueurs contemporains : il y a pourtant beaucoup à prendre dans le récit de J. Pitti *(loc. cit.*, p. 128). Dans un opuscule intitulé *Un decennio di pattriotismo di L. Alamanni* (1898). M. Corso a rappelé tous ces faits et a eu le mérite de mettre le premier à profit les documents publiés dès 1859 par C. Guasti.

[3] L'erreur et surtout sa diffusion sont imputables en grande partie à Varchi (l. V, c. 5) ; mais le témoignage de cet historien a, sur ce point particulier, une bien faible importance ; en effet, c'est dans l'exorde d'un discours prêté à Tommaso Soderini, pour répondre à une opinion soutenue par Alamanni, que se trouvent ces mots : « Congiurò... di dovere Giulio... colle proprie mani uccidere. » Pour l'effet qu'il veut produire, l'orateur a intérêt à fortement appuyer sur la part prise par Alamanni dans le complot, et ce n'est là qu'une manière emphatique de désigner la conspiration. M. Corso *(op. cit.)* a cru cependant trouver une confirmation du témoignage de Varchi dans les dépositions de Niccolò Martelli, où il est dit que « Luigi Alamanni, insieme con altri compagni et sgherri sua, sott' ombra di condurli a qualche sua faccenda, fussi

reste établi par le témoignage concordant de tous les contemporains, c'est qu'il avait, avec son fidèle Zanobi, la haute direction du complot à l'intérieur de Florence[1].

Il ne tint pas aux conspirateurs que la partie militaire

venuto in S^a Maria del Fiore, et là amazato o fatto amazare el cardinale de' Medici... » *(Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, III, p. 245). Ce texte serait décisif s'il n'y avait eu qu'un Luigi Alamanni, mais nous savons positivement le contraire (voir ci-dessus, p. 33, n. 2); or Niccolò Martelli prenait si peu de peine pour distinguer les deux homonymes par quelque dénomination particulière, qu'on lit en un passage de ses dépositions : « Luigi et Luigi Alamanni » *(loc. cit.*, p. 244). Dans le doute, il y aurait donc lieu d'hésiter. Mais il est fort aisé de sortir de ce doute : les expressions citées tout à l'heure s'appliquent parfaitement à Luigi di Tommaso, que tous les témoignages représentent comme un soldat, et nullement au lettré Luigi di Piero; sous quel prétexte notre poète se serait-il promené dans Florence « pour ses affaires » avec une escorte de sbires et de spadassins ? J. Pitti dit, d'ailleurs, très nettement que Luigi, le poète, s'était assuré le concours « d'un altro Luigi, uom di guerra e però atto a simili esecuzioni » *(op. cit.*, p. 128). Enfin, un document extrait des Archives de Modène, et qui m'est communiqué par M. Achille Neri, confirme entièrement cette manière de voir : « Roma, 31 maggio 1522. Ultra quel Jacomo de Jaceto preso in Fiorenza come uno delli coniurati contro il R^mo di Medici, ne sono stati presi poi duo altri, *uno che è soldato chiamato Loygi Alamanni che havea ad essere il primo a dare a S. S. R^ma*, et uno altro che havea ad andare al Sig. Renso. » (Cancelleria ducale, Ambasc. e ag. est. a Roma, P.-A. Torelli, B^a 18.) Ainsi s'évanouit la légende qui attribuait à notre Luigi Alamanni un rôle fort peu conforme à son caractère.

[1] Je ne puis non plus souscrire à la tradition qui fait de Jacopo da Diacceto le principal inspirateur du complot, tradition qui paraît avoir son origine dans ces mots de Scipione Ammirato : « Il quale (Jacopo)..., atti a qualunque grand' impresa stimandoli (Zanobi et Luigi), con addur loro gli antichi esempi, con questo splendidissimo nome di liberatori della patria, a dover uccidere il cardinale grandemente li confortava. » *(Ist. fior.* Parte 2^a, p. 345 de l'éd. de Florence, 1641). L. Passerini, renchérissant encore sur les expressions de S. Ammirato dit : « Il Diacceto esponendo sempre e commentando gli esempi di quei Romani che furono i più feroci nell' odio alle tirannidi,levando a cielo i due Bruti,talmente infervorò l'animosa gioventù che accorreva ad udirlo... etc... » *(Degli Orti Oricellari.)* Il y a certainement ici une confusion entre Jacopo, camarade des conspirateurs, et Francesco da Diacceto, qui avait été le maître de quelques-uns d'entre eux (voir ci-dessus). En réalité tous les contemporains ont considéré Luigi Alamanni, et plus particulièrement Zanobi Buondelmonti, comme les véritables promoteurs de l'entreprise; Pitti affirme même que Jacopo da Diacceto fut entraîné par eux dans le complot : « Tiraronvi Jacopo da Diacceto che leggeva umanità, e per la simiglianza degli studi amicissimo loro, al quale assai prima aveva accennato l'animo suo Luigi. » *(Loc. cit.)*

du programme fût mieux exécutée. Le cardinal de Médicis, justement alarmé du peu qu'il savait, parvint à détacher les Baglioni et le duc d'Urbin de la cause des Soderini; d'autre part il n'avait plus à craindre l'intervention des Français, car leur situation devenait de plus en plus précaire en Lombardie : la bataille de la Bicocque, le 27 avril 1522, faisait perdre à François Ier le Milanais et Gênes. Restait donc la petite armée de 500 cavaliers et de 7,000 fantassins que le cardinal Soderini avait placée sous les ordres de Renzo da Ceri pour envahir le territoire de Sienne et de là gagner Florence[1]. Les conjurés s'impatientaient : ils sentaient que si l'on tardait, si le cardinal accordait aux Florentins une constitution qui donnât satisfaction à leurs aspirations libérales (on y croyait toujours et la promulgation en était attendue pour les premiers jours de mai), l'entreprise ne serait plus soutenue par le sentiment populaire. Pour prévenir ce danger, Zanobi Buondelmonti dépêchait à Renzo un certain Alessandro Monaldi, chargé de lui représenter la nécessité d'agir vite; il pressait le condottiere d'envoyer à Florence un héraut pour déclarer qu'il n'entendait faire aucun tort aux Florentins, mais que, bien au contraire, il venait les délivrer d'un gouvernement tyrannique et leur rendre la liberté. Mais Monaldi, après avoir accepté cette mission, ne s'en acquitta pas[2]. D'ailleurs Renzo, arrêté par les mercenaires que lui opposa le cardinal de Médicis, incapable de se ravitailler et averti que le sacré collège, qui gouvernait à Rome en l'absence du nouveau pape Adrien VI, désapprouvait son expédition, revint sur ses pas sans avoir rien fait.

[1] J. Pitti *(loc. cit.* p. 126). La campagne était faite au nom du roi de France, qui avait fourni quelque argent; le nom des Soderini, qui en étaient l'âme, ne devait pas être mêlé à toute cette affaire. C'est ce qui résulte d'une lettre et d'un ***Memoriale*** adressés à François Ier par Renzo da Ceri (28 janvier 1522), dans lesquels ce capitaine expose ses plans au roi, en s'attachant à donner à l'expédition un caractère purement français (Molini, *Documenti di storia italiana,* Florence, 1836-1838, vol. I, pp. 142 et suiv.).

[2] J. Pitti (p. 128), dont le récit est confirmé par les documents officiels *(Giorn. stor. degli Arch. tosc.,* III, p. 126).

Cette série de déconvenues rendit singulièrement délicate la position des conspirateurs à Florence. Peut-être auraient-ils renoncé volontiers au complot pour obtenir pacifiquement du cardinal la réalisation des réformes annoncées ; on a dit qu'ils se rapprochèrent alors plus que jamais du tyran qu'ils avaient voulu assassiner : sans doute ils désiraient lui faire octroyer de bon gré cette liberté qu'ils ne pouvaient plus lui arracher de force[1]. Malheureusement ils s'étaient trop avancés ; ils avaient surtout trop de confidents pour qu'il ne revînt pas quelque chose aux oreilles du cardinal. C'est ce qui arriva. Au mois d'avril, un courrier au service des conspirateurs, Francesco d'Asti, qui portait à Gènes, à Lucques, à Florence et à Rome des lettres qu'il avait reçues à Lyon de divers Florentins et en particulier de Battista della Palla, fut arrêté à Florence[2]. La police du cardinal ne se rendit pas compte aussitôt de l'importance de cette capture, car on ne put saisir sur lui aucun papier compromettant[3] ; c'est

[1] Nerli, *Comment.*, t. II, p. 13 ; Villari, t. III, p. 138. Je m'écarte ici du recit de Pitti ; à en croire cet historien, bien loin de se rapprocher du cardinal, les conjurés n'auraient formé le projet de l'assassiner qu'après l'echec de Renzo da Ceri, pour assurer leur salut et se concilier le peuple (?) : « Sperando per cotanto fatto dovere, in qualunque forma la repubblica ricevesse, restarvi riguardevoli assai » (p. 128) ; c'est toujours l'idee, chere a Pitti (voir ci-dessus), que les conjurés agissaient par pure ambition. Mais ici la version de cet historien est en contradiction formelle avec la déposition de N. Martelli ; celui-ci explique clairement que l'assassinat projeté était subordonné à l'action militaire (*Giorn. Stor. Arch tosc.*, III, pp. 242, 244).

[2] La plupart des historiens, Nardi par exemple (l. VII, c. 8), appellent à tort ce courrier « un corriere francese » ; les documents publiés par C. Guasti donnent son nom en toutes lettres : Franciscus Bartholomei de Alessandria vocatus Francesco d'Asti (*Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, III, p. 125), et Pitti lui donne correctement son nom : « un Francesco corriere » (*loc. cit.*, p. 128) ; on comprend aisément la confusion qui s'est produite ; mais ce qui est plus surprenant c'est que le plus récent biographe d'Alamanni ait pu se servir des documents auxquels je me réfère, et parler encore du « corriere francese » (C. Corso, *op. cit.*, p. 18).

[3] Pour tous les détails qui suivent, voir Nardi, l. VII, c. 8 à 10. Cet historien rapporte que l'on eut recours à une odieuse comédie, une fausse confession, pour arracher au courrier tout ce qu'il savait et lui faire livrer un billet qu'il portait cousu dans sa cape ; il est à presumer que cette mesure ne fut pas prise aussitôt, car tout eût été découvert beaucoup plus tôt.

vers le 22 mai seulement que fut arrêté Jacopo da Diacceto[1], le courrier l'ayant désigné comme un de ceux auxquels il avait eu affaire. Même alors on ne paraît pas s'apercevoir que l'on tient en main un fil au moyen duquel il était possible, avec un peu de précaution, de dévider tout l'écheveau : l'arrestation de Jacopo est opérée en plein jour, sans mystère, et son interrogatoire est remis au lendemain. Ce délai sauve quelques-uns des complices : Antonio Brucioli s'empresse d'aller avertir Alamanni qui se trouvait alors à la campagne, chez son beau-frère Giovanni Serristori, près de Figline, dans le val d'Arno; de là tous deux gagnent, par Borgo San Sepolcro, les états du duc d'Urbin. Zanobi Buondelmonti perd un instant la tête et veut d'abord se cacher dans un coin de sa maison; puis il se décide à fuir dans la direction de Lucques, d'où il atteint facilement la Garfagnana, gouvernée alors par l'Arioste pour le compte du duc de Ferrare[2]. Le lende-

[1] Nardi, l. VII, c. 9. Les sentences prononcées dans cette affaire par les *Otto di guardia* commencent le 26 mai (*Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, III, pp. 123 et suiv.).

[2] Il est incontestable que les conjurés se sentant brusquement découverts manquèrent un peu de sang-froid. C'est à tort cependant que l'on a reproché à Luigi Alamanni, en passant aux portes d'Arezzo, de n'avoir pas fait avertir Luigi di Tommaso qui aurait tenu garnison dans cette ville; le témoignage de Nerli (*Comment.*, t. II, p. 14), confirmé par un contemporain, Sigismondo Tizio (voir *Giorn. storico d. lett. ital.*, XXXIX (1902), p. 328, n° 2), nous apprend que Luigi di Tommaso fut arrêté à Buonconvento, au sud de Sienne. Mais il est incontestable que Jacopo da Diacceto parla à tort et à travers (sur le caractère de ce personnage et sur ses derniers moments, voir un tout récent article de P. Piccolomini dans le *Giorn. Storico*, *loc. cit.*, pp. 327 et suiv.). Zanobi Buondelmonti, à son tour, faillit se perdre en voulant trouver une cachette dans sa maison; sa femme dut presque le forcer à partir en lui remettant tout l'argent qu'elle put ramasser. Mais on a peine à comprendre quel sentiment a poussé un historien moderne à tourner en ridicule ces événements en somme peu plaisants; à l'en croire, Zanobi se serait réfugié « dans des latrines; bonne idée, bonne cachette, car les latrines étant alors fort rares, nul ne pensait à se demander s'il y en avait dans les maisons fouillées » (Perrens, *op. cit.*, t. III, p. 91.) Or, Nardi, auquel paraît emprunté ce détail pittoresque, dit textuellement que Zanobi voulut s'enfermer dans un endroit, une cachette secrète comme on a souvent coutume d'en ménager *pour cet usage* (apparemment pour s'y cacher !) dans les maisons importantes (l. VII, c. 9).

main de son arrestation, Jacopo da Diacceto, mis à la question, déclara que le but du complot était d'assassiner le cardinal et donna les renseignements les plus complets sur le plan qui avait été concerté. La surprise fut grande pour tout le monde, et la répression sanglante : Jacopo da Diacceto et Luigi di Tommaso Alamanni, cousin du poète, furent décapités le 7 juin 1522 ; les trois fugitifs furent déclarés rebelles, leurs biens confisqués, et une prime de 500 ducats d'or promise à quiconque tuerait Buondelmonti ou Alamanni [1].

L'impression que ces événements produisirent sur l'esprit des jeunes conspirateurs échappés à la vengeance du cardinal fut profonde, comme bien on pense : ils avaient senti la mort passer près d'eux ; le sang de deux de leurs compagnons était la rançon des rêves généreux mais imprudents dont ils s'étaient bercés ; l'heure du réveil venait de sonner, et maintenant c'était l'exil, l'inconnu, la fièvre des projets, les espérances de retour, les déceptions, la pauvreté, loin de tous ceux dont l'affection aurait seule pu adoucir cette épreuve. Le moment est solennel et décisif dans la carrière d'Alamanni, dans la formation de son caractère et de son talent. La vie avait été heureuse et facile pour lui jusqu'alors ; elle ne lui avait guère ménagé que des joies, en particulier les joies de l'esprit qu'il lui avait été donné de savourer librement. Mais il avait surtout vécu d'idéal : maintenant il se trouvait face à face avec la réalité. Homme d'action, son jugement avait besoin d'être fortifié par la lutte ; poète, il lui manquait encore la vraie sensibilité, que seule peut donner la souffrance. Son patriotisme même et son amour de la liberté, très sincères sans doute dès longtemps, n'étaient pourtant pas entière-

[1] Des émissaires furent envoyés à leur poursuite (*Giorn. stor. Arch. tosc.* III, pp. 140-141). La sentence est du 17 juin 1522 ; tous les autres complices furent déclarés rebelles, et la mémoire de l'ancien gonfalonier Piero Soderini, mort quelques jours plus tôt, fut elle-même condamnée. Le courrier Francesco d'Asti fut enfermé pour la fin de ses jours dans la citadelle de Volterra.

ment exempts d'une certaine rhétorique, et sa haine de la tyrannie s'inspirait plus de souvenirs classiques que de griefs positifs. Dorénavant ces griefs ne lui feront plus défaut ; il sentira tout le prix de la liberté, et jamais les coteaux florentins, avec tous les souvenirs qui s'y rattachent pour lui, ne lui auront paru plus charmants. Jamais, en un mot, l'inspiration d'Alamanni ne fut plus sincère, plus personnelle et plus attachante que pendant les premières années de son exil.

Malgré les documents d'une certaine étendue qui sont venus jeter un peu de lumière sur la vie du poète de 1522 à 1525, il s'en faut que tout soit encore parfaitement clair dans l'histoire de ses allées et venues, de ses actes et de ses projets durant cette période[1]. Essayons du moins de déterminer les quelques points qui s'en dégagent avec une précision suffisante.

C'est à Venise, la ville d'Italie où les mécontents et les vaincus de la politique cherchaient le plus volontiers un asile, que Buondelmonti rejoignit Alamanni et Brucioli, en juillet. En dépit de l'accueil empressé qu'ils reçurent d'un Vénitien, Carlo Capello[2], ils ne songèrent pas à s'établir sur la lagune ; c'est vers la France que se tournèrent spontanément leurs regards. Rien n'est plus naturel. Les Floren-

[1] Ces documents, publiés en 1859 par C. Guasti, et déjà cités à diverses reprises *(Giorn. Stor. Arch. tosc.*, III), comprennent vingt-huit lettres écrites par Zanobi Buondelmonti et Luigi Alamanni à Battista della Palla, de mai 1522 à janvier 1524 (style florentin, donc 1525), et les dépositions de Niccolò Martelli. Celui-ci avait continué, pendant près de deux ans, à être l'agent des conspirateurs florentins, et un peu plus tard, en 1526, il raconta tout ce qu'il savait. M. C. Corso *(In decennio di pattriotismo di L. Alamanni)* a utilisé pour la première fois ces documents, demeurés inconnus des biographes précédents. Mazzuchelli ne s'était appuyé que sur le témoignage de Varchi, fort mal renseigné, comme on le verra, sur cette importante période de la vie d'Alamanni. Malheureusement, les lettres que nous possédons sont trop souvent obscures, soit parce que la série en est incomplète, soit parce que les correspondants, par prudence sans doute, y parlaient à mots couverts de choses que nous ignorons complètement. Il résulte de tout cela une suite de rébus dont je n'ai pas la prétention d'apporter ici toutes les solutions.

[2] Lettre du 21 juillet 1522 *(Giorn. Stor. Arch. tosc.*, III, p. 143).

tins avaient l'habitude de considérer François Ier comme leur protecteur attitré — illusion qui, pour Alamanni du moins, ne devait plus beaucoup durer ! — Leurs compatriotes en grand nombre avaient trouvé de ce côté des Alpes fortune et honneurs : c'étaient pour les nouveaux arrivants des patrons fort capables d'attirer sur eux les faveurs de tel ou tel puissant personnage. Justement nos fugitifs avaient à la cour deux avocats qui, pour avoir trempé dans le complot, ne pouvaient manquer de plaider chaudement leur cause auprès du roi : Battista della Palla et Giuliano Soderini. Le premier avait réussi à conquérir les bonnes grâces du roi, de sa sœur Marguerite et de la reine mère[1] ; le second, neveu du gonfalonier Piero Soderini, était devenu évêque de Saintes[2]. Pendant près de trois ans, Alamanni et Buondelmonti échangèrent avec Battista une correspondance très active, implorant ses conseils et parfois sa présence avec une insistance singulière[3], n'osant hasarder un seul pas sans son assentiment, alors même qu'ils avaient une idée parfaitement nette de ce qu'ils auraient voulu faire[4], dociles, en un mot, comme des enfants craintifs qui ne veulent pas

[1] Giovan Battista di Marco della Palla se fit bienvenir de François Ier en lui procurant tous les tableaux, sculptures, médailles, etc... tant antiques que modernes, qu'il pouvait lui expédier d'Italie (Busini, *Lettere*, p. 94, et, d'après Busini, Varchi, l. XII, c. 15 ; voir aussi Vasari, éd. G. Milanesi, t. IV, p. 188 ; V, pp. 27 et 50 ; VI, pp. 263 et 619 ; VII, p. 145). En 1528, dans des circonstances difficiles, c'est lui que la seigneurie chargea d'une mission diplomatique auprès du roi (Varchi, l. V vers la fin ; la correspondance de B. della Palla avec les Dieci di Balia est conservée aux Archives de Florence) ; alors comme toujours il devait agir de concert avec l'évêque de Saintes. La bienveillance de Marguerite pour Battista est attestée par une lettre, en italien, dont la duchesse d'Alençon chargea celui-ci pour les magistrats florentins ; j'en ai publié le texte dans le *Bulletin italien*, II, fasc. 3 (1902). Pour les relations de Battista avec Louise de Savoie, voir Busini, *Lettere*, p. 94 ; il mourut en prison à Florence, en 1530.

[2] C'était un evêque qui pouvait plaire, et se plaire, à la cour de France, car il était surtout occupé de ses plaisirs (Busini, p. 57).

[3] Lettres des 20 et 21 août 1522 *(loc. cit.*, pp. 144-145).

[4] Lettre du 22 mai 1523 *(l. c.*, p. 196.)

quitter un moment la main qui les conduit au milieu d'un pays où tout est nouveau pour eux. Battista travailla-t-il pour ses compatriotes avec le dévouement et le zèle que ceux-ci semblaient attendre de lui, et dont ils ne doutèrent qu'une fois, dans un moment de découragement[1] ? Il est difficile d'en juger. Peut-être prêtaient-ils à leur ami plus de crédit qu'il n'en avait réellement ; le fait est qu'ils n'obtinrent de faveurs appréciables ni pour eux-mêmes ni pour la cause de Florence, qu'ils ne perdaient pas de vue un seul instant[2].

Battista della Palla fit cependant quelque chose pour Alamanni et Buondelmonti : il leur dit de venir à Lyon où il les rejoignit (août 1522), et leur apporta, de la part du roi, une mission à remplir en Italie. De quoi s'agissait il au juste? Nous l'ignorons ; peut-être François Ier voulait-il simplement éloigner des hôtes compromettants[3]. Toujours est-il qu'ils devaient se rendre à Venise, en passant par les Grisons. Malgré toute leur bonne volonté, ils n'allèrent pas loin : n'ayant pas de commission écrite du roi, près de Genève, les Suisses les empêchèrent de passer et les retin-

[1] Lettre du 22 mai 1524 *(loc. cit.*, p. 196).

[2] Antonio Brucioli s'était aussi transporté en France, mais il se sépara de ses deux compagnons dans les tentatives que firent ceux-ci pour renouer les fils de la conspiration manquée ; il se consacra surtout à l'étude, et, après avoir vainement essayé d'obtenir quelque enseignement à Paris, il se fixa à Lyon où, disait N. Martelli en 1526, « attende a studiare e non s'impaccia di stato » *(loc. cit.*, p. 261). Il eut cependant besoin, lui aussi, d'un protecteur, et le trouva dans la personne de Maximilien Sforza, auquel il dédia, en juin 1526, trente dialogues philosophiques « in segno d'una picciola gratitudine di tanti beneficii che da quella (Signoria) con benigna e larga mano, allhora che più bisogno me ne facea, ho ricevuti. » Il aurait été chargé aussi par Maximilien, alors prisonnier en France, d'une mission en Allemagne, a en croire Varchi (l. VIII, c. 30) ; nous le retrouverons à Florence en 1527.

[3] Lettre du 22 septembre 1522 *(loc. cit.*, p. 145), qui commence ainsi : « Poi che noi ci partimo da voi di Lione per ire in Italia alla espeditione di quanto doveamo fare in quelle parti per la Maestà del Re... etc... » Au sujet de cette mission, N. Martelli s'exprime ainsi : « Il re si contentava più che stessino là (a Venezia) che alla corte, rispetto all' essere più presso a le cose di Firenze e per poter più presto haver nuove ; ma io mi penso che il re non si contentassi venissino alla corte per non parere d'haver tenuto mano alla coniura. » (*Loc. cit.*, p. 261).

rent prisonniers pendant trois mois environ (mi-septembre à mi-décembre 1522) [1].

Cette captivité eut du moins un avantage : elle fournit à Battista della Palla et à quelques autres Florentins influents, Giovanni Girolami et Giuliano Buonaccorsi, une occasion favorable pour attirer les regards de la cour sur leurs malheureux amis. On prétendit que le cardinal de Médicis avait offert 4,000 ducats aux Suisses pour se faire livrer les deux conspirateurs échappés à sa vengeance ; mais ce n'était peut-être qu'un pieux mensonge, destiné à forcer l'attention distraite de François Ier [2]. Malgré les témoignages de gratitude que Buondelmonti et Alamanni chargeaient Battista de présenter au roi et à sa sœur, ou qu'ils exprimaient directement par lettre à cette dernière [3], leur délivrance fut surtout l'œuvre de Battista et de l'adroit Clément Champion, agent mêlé à toutes les intrigues du parti français en Italie [4] ; quant à l'argent de leur rançon, il avait été fourni par un Florentin, le « consul de la nation », à Lyon, Roberto degli Albizzi [5].

Peut-être Battista della Palla voulut-il profiter de la petite notoriété que ces événements valurent à ses protégés

[1] *Loc. cit.*, pp. 145-146 et pp. 261-262. N. Martelli dit qu'ils furent prisonniers quatre mois; mais arrêtés peu avant le 22 septembre, ils étaient libres et revenus à Lyon le 21 décembre.

[2] *Loc. cit.*, pp. 261-262.

[3] Lettre du 21 déc. 1522 (p. 147) : *Madama la Duchessa* dont il y est question paraît bien être la duchesse d'Alençon, sûrement désignée sous ce nom dans une lettre du 15 août 1525.

[4] Dépositions de N. Martelli, *loc. cit.*, pp. 240 et suiv. Sur Clément Champion, voir une étude de G. Salles dans la *Rev. des Questions hist.*, vol. 68 (1900), pp. 41 et suiv.

[5] *Loc. cit.*, p. 262. Leur délivrance coûta 1,500 ducats qu'il fallut verser aux Suisses, plus 400 ducats que Champion reçut pour ses services. M. Corso a fait justement remarquer que les documents relatifs à ces premières années de l'exil d'Alamanni réduisent à néant le récit de Varchi (l. VIII, c. 7) accepté et reproduit par tous les biographes : les deux fugitifs n'auraient quitté Venise pour la France qu'après l'élection de Clément VII (nov. 1523) ; en passant par Brescia, ils y auraient été emprisonnés sur l'ordre du nouveau pape, puis relâchés grâce à l'intervention de Carlo Capello. D'une lettre du 20 janvier 1524 il résulte qu'ils étaient à Avignon lors de l'élection de Clément VII ; ainsi l'erreur de Varchi porte sur une circonstance essentielle, et son récit doit être rejeté en entier.

pour les présenter sans retard au roi. En effet, les deux prisonniers étaient à peine libres et rentrés à Lyon que, sur l'invitation de Battista, ils se mirent en route pour Paris. Ceci se passait vers le milieu de janvier 1523[1], et leur séjour à la cour se prolongea jusqu'à l'été de la même année[2]. Qu'y firent-ils? Il est bien difficile de le dire, car leur correspondance présente ici une grave lacune[3]; mais on peut supposer avec toute vraisemblance qu'ils travaillèrent activement à représenter à François Ier et à ses conseillers la nécessité d'entreprendre en Italie une nouvelle campagne, d'où résulterait l'affranchissement de Florence. En quittant la cour, ils purent croire qu'ils avaient réussi; et leur joie dut être grande quand le roi fit connaître son intention de franchir les Alpes en personne, avec une immense armée, capable de conquérir toute l'Italie[4]. C'était

[1] Lettres des 6, 7 et 12 janvier 1522 (= 1523), *loc. cit.*, pp. 148 et suiv. Ils devaient, à Auxonne *(Oson, Osona)*, rencontrer Battista qui n'avait pu venir jusqu'à Lyon pour les chercher.

[2] Lettre du 28 juillet 1523, datée de Lyon *(ibid.*, p. 185). Cette lettre parle du retour des deux amis à Lyon comme d'un fait récent; mais M. Corso *(op. cit.*, p. 36) a cru pouvoir conjecturer qu'ils revenaient alors non de Paris mais de Provence (qu'y auraient-ils été faire, n'y ayant encore aucune attache?), en s'appuyant sur l'églogue IV, laquelle, écrite sur les bords du Rhône (est-ce que le Rhône n'arrose que la Provence ? Je relève cette expression : « le *fredde onde* del Rodano »), porterait la date d'avril 1523. — Aucun doute n'est possible sur l'année; mais pourquoi avril ? Parce que le poète dit qu'un an n'était pas encore révolu depuis leur exil. — Mais le texte ne parle pas d'exil; il y est seulement question d'un « più doglioso stato », ce qui est vague; pour ma part, je rapporterais plutôt ces mots à l'emprisonnement de l'automne précédent, en Suisse; et comme en août-septembre 1523 ils durent encore perdre du temps dans les mêmes parages (lettre du 18 août), c'est à ce moment, et dans la vallée du Rhône en Suisse, que je crois écrite l'églogue IV; la IIIe avait été composée également en Suisse, moins d'un an avant.

[3] Deux détails seulement sont à relever dans les témoignages de N. Martelli : à Paris, Zanobi et Luigi se faisaient soigner parce qu'ils étaient « pieni di rogna » (p. 264); puis ils firent un voyage en Normandie avec Giuliano Buonaccorsi, à Rouen, et sans doute jusqu'au Hâvre, car ils visitèrent un navire « che faceva fare il re, che era cosa mirabile, et così a veder partir una armata la quale havevan messo in ordine e' mercatanti fiorentini, che n'era capitano Giovanni da Verrazzano, che andava al Cattaio » *(loc. cit.*, p. 263).

[4] « Con tale exercito che sperava signoreggiarla (l'Italia) tutta » dit N. Martelli, *loc. cit.*, p. 252).

le rêve des conspirateurs réalisé ; déjà ils se voyaient vengés du cardinal de Médicis, dont ils bravaient les agents en France[1] ; Renzo da Ceri partait pour Venise, car il fallait s'assurer l'alliance, alors hésitante, de la sérénissime république[2], et des courriers ne cessaient de circuler entre Paris et les diverses villes d'Italie où l'on entretenait des intelligences. Alamanni et Buondelmonti portaient, bien entendu, toute leur attention sur Florence : ils faisaient aviser leurs amis de la prochaine arrivée du roi, et leur recommandaient de se tenir prêts, pour réussir cette fois[3] ; en même temps ils s'efforçaient d'intéresser à la guerre imminente leurs compatriotes fixés à Lyon. Mais ceux-ci semblent avoir accueilli ces beaux projets avec un scepticisme qui offensait la confiance, encore intacte, des deux amis[4].

Le 1er août 1523 ils partirent de Lyon à la suite du maréchal de Montmorency, qui, après avoir levé un corps d'armée en Suisse, devait passer en Piémont par le grand Saint-Bernard, pour gagner de là Venise[5]. A moins d'un an d'intervalle, ils refaisaient donc la route au cours de laquelle ils avaient été retenus prisonniers, et ce mauvais souvenir, joint à quelques fâcheuses nouvelles reçues dès le départ, jetait un voile de mélancolie sur les réflexions qu'ils eurent

[1] Un jour, à certain Cambio Infingati, créature du cardinal, Zanobi disait : « E' viene il re e passa in Italia, e caccerà questa tirannide », et Martelli ajoutait : « Questo tiranno di Cardinal de' Medici non ci farà l'Ognissanti » ; le même Martelli interpellait ainsi un envoyé de la seigneurie de Florence : « Guardaci qui tutti, e di' al cardinal de' Medici come ci hai visti, e che presto ci vedrà anche noi in Firenze, che, avanti passi troppo, vi sareno, che'l re passa in Italia e che piglierà tutta l'Italia » (*loc. cit.*, p. 264 ; Corso, p. 35).

[2] Ces derniers alliés de la France en Italie désespéraient de voir le roi tenir sa promesse et franchir les Alpes : « non credevono più a parole » (*loc. cit.*, p. 264 ; cfr. p. 252).

[3] *Loc. cit.*, pp. 252-253.

[4] C'est ce qui semble résulter d'un passage malheureusement obscur d'une lettre de Zanobi (Lyon, 28 juillet 1523) : « Non troviàno, non ne cavando persona, huomo che si voglia ricordare d'essere fiorentino » (*loc. cit.*, p. 185). M. Corso (p. 34) a pensé avec quelque vraisemblance qu'il s'agissait d'obtenir de l'argent des Florentins établis à Lyon.

[5] Lettre du 18 août 1523 (*loc. cit.*, p. 189).

tout le loisir de faire pendant les premières étapes, lentes et maussades [1] : on apprenait que les Vénitiens, fatigués des promesses toujours vaines de François Ier, venaient de contracter alliance avec Charles Quint ; de ce fait le plan de l'expédition se trouvait forcément modifié. C'est le moment où se produisit la trahison du connétable de Bourbon ; François Ier renonçait brusquement à quitter son royaume et se faisait remplacer par Bonnivet à la tête de l'armée d'Italie. Au milieu de ces incertitudes qui reculaient dans un avenir indéterminé la réalisation de leurs espérances, les deux proscrits florentins paraissent encore avoir souffert des fonctions, peut-être subalternes, qui leur auraient été confiées, et qu'ils avaient dû accepter parce que l'exil ne les avait pas enrichis ; il fallait vivre :

Noi poveri andiamo
Cercando quel cui pensar c'era a vile [2].

La confiance pourtant renaissait dans leurs cœurs, lorsque, débouchant des défilés des Alpes, ils voyaient se dérouler devant eux la vaste plaine lombarde [3], où ils espéraient pouvoir travailler utilement pour le roi de France et pour leur patrie [4]. Mais aussitôt les difficultés recommencent : à Reggio où ils rejoignent, non sans peine, Renzo da Ceri, ils apprennent que les plans sont changés ; on doit

[1] Partis de Lyon le 1er août, à Nyon le 6 (F. Decrue, *Anne de Montmorency*, Paris, 1885, p. 37), ils n'étaient qu'à Lausanne le 18 et devaient y rester encore quelques jours en attendant le départ du contingent suisse (*loc. cit.*, p. 188).

[2] Églogue IV, v. 76-77 ; sur la date de cette pièce, voir ci-dessus p. 44, note 2 ; il faut signaler dans la même églogue ces vers qui trahissent les déceptions des deux amis :

Noi che qui siamo
In barbaro paese, in forze altrui,
Che altro ci resta che ingannar noi stessi ? (V. 12-14.)

[3] On était à Ivrée le 5 septembre, et le 9 Montmorency opérait sa jonction avec Bonnivet à Santhià (Decrue, pp. 38-39).

[4] Lettre écrite « in Campo » le 2 novembre 1523 ; on y lit que les deux amis s'acquittent avec joie de la première mission qui leur est confiée (rejoindre Renzo da Ceri à Reggio) « con qualche buono indirizzo per le cose nostre et per lo utile della Maestà del Re » (*loc. cit.*, p. 190).

se porter vers Crémone, au secours d'une faible garnison française restée maîtresse de la citadelle où elle est enfermée depuis dix-huit mois. Mais l'entreprise exige plus de temps qu'on ne pensait d'abord, et après avoir suivi Renzo à Crémone, Alamanni et Buondelmonti reviennent à Milan que l'armée de Bonnivet tient assiégée. Là ils ne cessent de faire de pressantes instances auprès des généraux français pour que l'on reprenne l'exécution du plan primitif et pour qu'on les emploie ; ils demandent une avance de douze mille ducats qu'ils s'engagent à faire rembourser à Lyon dans le délai d'un mois, pour remplir la partie du programme dont ils étaient plus spécialement chargés, c'est-à-dire une entreprise sur Florence[1]. Le temps pressait ; il fallait profiter de l'absence du cardinal de Médicis, retenu à Rome par le conclave convoqué à la suite de la mort d'Adrien VI, et dont les travaux traînaient en longueur; mais la seule réponse qu'ils obtinssent était invariablement celle-ci : « Il faut d'abord prendre Milan ; c'est l'affaire de quelques jours ; un peu de patience encore[2]! » En attendant, les jours succédaient aux jours ; la mauvaise saison arrivait, avec pluies et neiges ; Bonnivet avait laissé ravitailler Milan par Monza; l'on parlait de trêve, et l'armée française finissait par se retirer sur le Tessin sans avoir rien fait. C'était l'effondrement des espérances de nos deux Florentins; ils avaient supporté les fatigues d'une expédition pénible et s'étaient pliés à la vie des camps, pour laquelle ils n'avaient aucun goût, et voilà où aboutissaient tant d'efforts persévérants ! Se sentant désormais inutiles, ils implorent du roi comme une grâce d'être relevés des fonctions qui paraissent leur avoir été confiées dans ses

[1] N. Martelli résume ainsi le plan de François Ier, tel du moins qu'on l'interprétait dans la colonie italienne : prendre Milan, Modène, Reggio, rétablir les Bentivoglio à Bologne et fomenter la révolution à Florence au moyen de Buondelmonti et d'Alamanni ; ensuite on s'occuperait de Naples (*loc. cit.*, p. 265).

[2] Lettre du 2 novembre 1523. Bonnivet entretenait le roi dans les mêmes illusions ; cfr. Mignet, *Rivalité de François Ier et de Charles-Quint*, I, p. 484 ; Decrue, p. 40.

armées et qui leur pèsent maintenant comme un esclavage[1].

Il est permis de croire qu'ils recouvrèrent en effet leur liberté, car on les trouve aussitôt après (décembre 1523) à Avignon, à Marseille, Orgon et Lambesc ; c'est en Provence qu'ils apprirent l'élection de leur pire ennemi, le cardinal de Médicis, à la papauté[2]. Une pareille nouvelle n'était pas faite pour relever leur moral fortement abattu :

[1] C'est ainsi du moins que j'interprète la lettre fort obscure datée de la « Rocca di Scyr », le 11 novembre 1523 *(loc. cit.*, p. 192). M. Corso (p. 40) a cru y trouver une allusion à un nouvel emprisonnement des deux amis ; ils parlent en effet avec impatience de l'état où ils se trouvent et du « Signore » dont ils dépendent. Mais les expressions qu'ils emploient s'appliqueraient tout aussi bien à un service, devenu odieux, dont ils demandaient à être déchargés, du jour où ils voyaient abandonnés tous les intérêts dont ils avaient la défense : « Credo pure che, se non per servire la Maestà del Re, per tedio alla fine ce ne habbino a rimandare salvi ; chè non ci può capire nell' animo a modo alchuno che in nostro danno si habbia alla fine a rompere sì bruttamente una leanza... fra costoro et il Re per fare piacere al maggiore nimicho di sua Maestà del mondo. » Si le roi ne fait pas dire qu'on les laisse aller librement (et cette seule perspective les alarme ; ils se demandent s'ils n'ont pas été joués : « se non siamo rilasciati, non sappiam più che ci dire se non di dubitare, *quod Deus avertat !* »), il faudra prendre d'autres mesures, et obtenir « qualche commissione in questi paesi ; ma bisognerebbe fussi molto honorevole et effichace ». Est-ce là le langage de prisonniers ? D'ailleurs où et par qui auraient-ils été mis en prison ? La mystérieuse *Rocca di Scyr* est visiblement Saint-Cyr, localité située sur la route de Toulon à Marseille, et dominée au nord par diverses fortifications (le Castellet, la Cadière) ; ils étaient donc en Provence. On sait, en effet, que Bonnivet renvoya en Provence, pour y passer l'hiver, une partie de son infanterie (Gaillard, *Histoire de François Ier* (1769), t. III, p. 116), et avec celle-ci, sans doute, Alamanni et Buondelmonti.

[2] Lettre du 20 janvier 1524, écrite d'Orgon à B. della Palla et à « Monsignor Tresoriere di Provenza Giuliano Buonaccorsi, in Corte » *(loc. cit.*, p. 211). Giuliano Buonaccorsi avait reçu l'office de trésorier de Provence par un acte de François Ier, en date du 2 septembre 1523 *(Catalogue des actes de François Ier*, t. VII, n° 23785). — La phrase très claire de cette lettre, où Zanobi et Luigi disent qu'ils étaient à Avignon au moment de l'élection du pape, contredit l'information de N. Martelli (qui la donne du reste sur la foi de Pier Soderini) d'après laquelle ils avaient quitté le camp français à la nouvelle de l'élection et étaient partis pour la cour, mais en passant par la Provence et le Dauphiné, « che non volevon passar per Lione per non esser visti da' mercatanti fiorentini, ché pareva loro esser rimasti sbeffati per la creazione di papa Clemente VII » *(loc. cit.*, pp. 253 et 265). Il se peut qu'en effet ils aient prolongé leur séjour en Provence pour y cacher leur dépit ; mais leur itinéraire depuis le Piémont

désormais ils s'attendent à tout voir, « guerre, paix ou déluge, Turcs, Luthériens ou autres diableries[1] » ; ils s'en remettent aux circonstances et aux conseils de leurs amis pour former quelque projet d'avenir ; en ce qui les concerne, ils se montrent fort incertains.

Une question surtout les préoccupe : ne seraient-ils pas appelés à bénéficier des mesures de clémence par lesquelles le nouveau pape inaugurerait son pontificat? Le cardinal Soderini et toute sa famille, ainsi que Bernardo da Verrazzano, avaient été graciés. Alamanni et Buondelmonti étaient informés qu'ils pourraient obtenir la même faveur à certaines conditions, et ils sollicitent à ce sujet les conseils de Battista della Palla et de l'évêque de Saintes[2].

est parfaitement établi par leurs lettres : 2 novembre 1523, au camp ; 11 novembre, Saint-Cyr; fin de novembre (l'élection du pape eut lieu le 19), Avignon ; puis Marseille, Orgon (fin de janvier 1524) et Lambesc (jusqu'à mars).

J'écarte ici une lettre publiée par C. Guasti (p. 209), avec la date du 4 janvier 1524, lettre datée d'Aix, où il est question d'un récent voyage à Lyon. A priori, il faut interpréter cette date 1525, en tenant compte du style florentin auquel se conforment généralement Buondelmonti et Alamanni ; on ne peut admettre d'exceptions à cet usage que sur de bonnes preuves. Pour la lettre du 20 janvier 1524 (qui aurait dû porter 1523, d'après le style florentin), ces preuves existent : les deux amis y parlent de leur récent départ du camp et de l'élection du pape. Pour une raison ou pour une autre, peut-être par une simple erreur, ils ont mis 1524 ; mais cette observation ne s'applique nullement à la lettre du 4 janvier. Celle-ci, en effet, est adressée à B. della Palla « in Milano » ; or le roi de France, que ne quittait guère Battista, était en Lombardie au début de 1525 (style commun), tandis que l'année précédente la cour était à Lyon ou aux environs (voir la lettre du 20 janvier 1524) ; en outre, la lettre du 4 janvier est adressée d'Aix à Battista par Zanobi, Luigi et Giuliano Buonaccorsi, alors réunis, tandis que celle du 20 est adressée par Zanobi et Luigi à Battista et à Giuliano. Les deux lettres ne se font donc pas suite et je reporte à 1525 la lettre du 4 janvier.

[1] Lettre du 20 janvier 1524 (p. 211).

[2] « Et noi per una lettera molto vechia di frate Andrea Alamanni della quale vi mandiàno la copia (cette copie a malheureusement disparu), siàno come vedete alletati et invitati ad havere il medesimo (leur grâce); di che tenendo o quegli o simili modi che chieggano et che debbano haver tenuti gli altri, non dubitiàno né habbiàno mai dubitato di potere ottenere. » Et Alamanni ajoutait en post-scriptum : « Voi leggerete quello che mi scrive frate Andrea.... Consideratelo alquanto et poi rispondete particolarmente quello che vi pare, havendo i debiti rispetti a ogni cosa. » (*Ibid.*, p. 213.)

Ce dut être, dans le cœur des deux exilés, un rude combat entre leur désir de revoir Florence, leurs familles et leurs amis, alors surtout qu'ils avaient trouvé si peu de satisfactions en France, et leur fierté que devaient blesser les conditions, sans doute humiliantes, auxquelles il fallait se soumettre. Mais leur fierté n'eut pas à se sacrifier : au début de mars, ils étaient encore à Lambesc, et leurs lettres ne parlent plus de cette affaire. En revanche elles laissent apercevoir de graves embarras, surtout des embarras d'argent, qui rendaient leur exil plus amer encore[1]. Leur compatriote Giuliano Buonaccorsi, récemment nommé trésorier de Provence, leur vint alors en aide en mettant à leur disposition sa propre maison à Aix, où d'ailleurs il n'était pas à ce moment[2]. C'est là qu'Alamanni et Buondelmonti passèrent le printemps de 1524.

Cette période d'inaction forcée, en Provence, est peut-être l'époque où Alamanni écrivit le plus, depuis qu'il avait dû quitter Florence. Sans doute il n'avait jamais cessé de composer des sonnets, des élégies ou des églogues au cours de ses pérégrinations, à Lyon, à Paris, en Suisse ou en Lombardie ; mais la Provence était appelée à exercer sur son inspiration une influence particulière. Il a chanté les bords de la Durance et de la Sorgue avec presque autant de complaisance que ceux de l'Arno, et, le souvenir de Pétrarque aidant sans doute, c'est là qu'il a écrit ses poésies amoureuses les plus nombreuses. La dame qu'il a tant célébrée, après Flora et Cynthia, sous le nom de

[1] Lettre du 2 mars 1523 (= 1524) : « Siàno in tanto peggiore termine et noi et li nostri dopo la creatione di questo nuovo papa et la morte di Piero Orlandini che prima.... » *(loc. cit.*, p. 193). Sur le supplice de Piero Orlandini, voir Nardi, l. VII, c. 12.

[2] Même lettre : « Ringraziatelo (G. Buonaccorsi) delle lettere scritte al suo commesso di Ays perché provegga che possiàno stare in casa sua... » C'est le cas de citer ces vers d'Alamanni dans sa satire VII adressée à Buonaccorsi, et composée peu après cette époque :

> Ben m'intendo io, che la cortese mano
> Sentii si larga ai gran bisogni miei.

Ligura Pianta[1], habitait Aix : Batina Larcara[2], veuve depuis 1520 d'Ottobone Spinola, trésorier et receveur général du roi en Provence, appartenait à l'une des plus illustres familles de Gênes. Elle était demeurée en Provence où la retenaient de multiples intérêts ; François Ier, en effet, lui avait confirmé, après la mort de son mari, la jouissance de certains revenus importants, ceux du « Jardin du roi » à Aix et ceux des « péages et coutumes du lieu de Castellane[3] ». Par sa naissance, par la haute situation qu'elle occupait depuis longtemps en Provence, sans doute aussi par l'agrément de son esprit et peut-être par sa beauté, elle attira les regards de l'exilé, qui composa pour elle, à partir de cette époque, un grand nombre de sonnets, de poèmes et une nouvelle en prose.

De quelle nature furent les relations qui s'établirent entre Luigi Alamanni et Batina Larcara Spinola ? Les nombreuses pièces que le poète a consacrées à cette dame ne fournissent guère de renseignements positifs au biographe ; il en ressort pourtant avec une clarté suffisante que ces relations n'eurent jamais rien de suspect. Non seulement il n'y a pas ombre d'abandon, de liberté inquiétante ni de sensualité dans les déclarations du poète — l'exemple de Pétrarque pouvait lui faire une loi de ce platonisme rigoureux dans la forme —, mais celle que, par un caprice bizarre, il appelle son *Alma Pianta,* est aussi toujours la *Pianta altera :* elle aurait toutes les perfections si elle était accessible à la pitié, si elle consentait à se laisser toucher par l'amour[4]. Bien plus : Alamanni sait si bien qu'elle

[1] Alamanni n'a jamais écrit *ligure,* que portent seules les réimpressions modernes de ses œuvres.

[2] P. Raffaelli a écrit à tort *Batista (Versi e prose di L. Alamanni,* par exemple I, pp. 75, 287, etc...) ; les mss. des œuvres d'Alamanni désignent tous cette dame sous le nom de Batina ; je citerai parmi les mss. de la Bibl. nazionale de Florence : II, III, 27, f. 51 v° ; Cl. VI, 11, 243, f. 1 ; Cl. VII, 7, 726, f. 88 ; Cl. VII, 10, 1089, f. 96. Dans les Actes de François Ier elle est nommée successivement Baptine, Baptime, Baptina, Baptima de Larca ; cfr. Appendice III, nos 27 et 28.

[3] *Catalogue des actes de François Ier,* t. VII, nos 23660 et 23667.

[4] On peut citer à cet égard, entre vingt autres, les sonnets : *Se i bei rami gentil della mia Pianta ; Qual fera stella alla mia Pianta diede ;*

est insensible et qu'elle repousserait ses déclarations comme une offense, qu'il n'ose même pas lui avouer ses sentiments intimes[1] ; aussi n'a-t-il jamais levé sur elle que des regards pleins de respect : le seul bonheur auquel il aspire est de la contempler[2], et c'est en rêve seulement que sa pensée est parfois plus hardie[3]. Mais s'il ne fut pas aimé, Alamanni ne fut pourtant pas dédaigné, et sa dame l'accueillait avec bienveillance[4] : lorsqu'aux autres chagrins, inhérents à sa situation d'exilé, vint s'ajouter la douleur que lui causa la mort de son frère Lodovico, c'est vers Batina Larcara que le poète se tourna pour lui confier sa peine et recevoir d'elle des consolations[5]. Alamanni ne s'était donc pas aliéné l'esprit de Batina par le ton galant de ses sonnets ; elle était la première à s'en amuser, et se plaisait à taquiner le poète sur son manque de sincérité, voire même sur ses infidélités[6]. Aussi peut-on se demander si cet amour ne fut pas un simple badinage, une attitude poétique, parfaitement étrangère aux

Quante fiate ho già di sdegno acceso ; Deh come porgi, ohimé, soverchia doglia ; Prima che mostri 'l ciel la terza aurora ; etc..., le début et la fin du poème intitulé la *Favola di Narcisso*. Varchi, dans un sonnet adressé à Alamanni parle aussi de « la rubella d'amor Ligura Pianta » *(Sonetti del Varchi*, 1555, II, p. 62).

[1] Sonnet *Se l'ardente desio ch' io porto ascoso.*

[2] Voici le premier tercet du sonnet *Quanto ben dona all' affannata vista :*

Ier lei mirava (ahi somma cortesia
Non già mio merito) e *quel prendea diletto*
Ch' al confin d'onestà giunge e nol passa.

[3] Selva IV du livre III (selva XVI de l'éd. Raffaelli des *Versi e Prose)*, comp. la fin de la selva III du livre I (selva III des *Versi e Prose).*

[4] Sonnet *Quanto amor porto alla benigna stella.* Je n'attache pas grande importance à certains vers qui paraissent faire allusion à un léger refroidissement qui se serait produit à un certain moment entre la dame et le poète (sonnet *Non rivedrò già mai che 'l core non treme*, et la selva V du livre I) ; peut-être au début Alamanni s'était-il flatté d'inspirer de l'amour à Batina Larcara (dernier vers du sonnet *Non selvatico pin non querce annosa*) ?

[5] C'est à elle qu'Alamanni a dédié la touchante pièce inspirée par cette mort (satire XI ; sat. XIII dans l'éd. des *Versi e Prose).*

[6] Sonnets *Rive colli campagne selve e dumi ; Non selvatico pin non querce annosa ; Quella che 'l terzo ciel cantando muove*, et la selva V du livre I (selva IV de l'éd. des *Versi e Prose).*

ardeurs d'une passion véritable. Si la « Ligura Pianta » ne s'offensa pas d'un amour qu'elle ne partagea pas, ne serait-ce pas qu'en bonne conscience il était impossible de s'en fâcher?

Alamanni fut sans doute sensible aux charmes tant vantés de Batina Larcara; mais il paraît infiniment probable qu'il chercha surtout à se faire bienvenir d'elle, toute question de sentiment mise à part. Car aux vertus dont la nature l'avait comblée, la dame joignait le mérite d'être, par sa famille et ses relations, tant à Gênes qu'en France, en mesure de rendre les plus grands services au poète exilé. Il était privé de tout appui, sans ressource et presque sans espérance lorsqu'il la connut; qui voudrait lui reprocher d'avoir déployé devant elle toutes les séductions de son esprit et de son talent? Les liens qui attachèrent le poète à Batina furent ceux d'une amitié solide que, par la suite, devait fortifier la reconnaissance; car la grande dame gênoise s'intéressa vivement à ce jeune homme généreux, intelligent et malheureux, et elle sut le lui prouver. Tels paraissent avoir été, en définitive. les sentiments très naturels et très respectables qui se cachent sous la galanterie légèrement hyperbolique dont le poète les a revêtus [1]. L'occasion se présentera bientôt de parler des services que Batina Larcara rendit à Luigi Alamanni.

Du fond de leur retraite forcée, les deux exilés suivaient avec une curiosité passionnée la marche des événements. L'arrivée à la cour de France de Nicolas Schomberg, archevêque de Capoue et homme de confiance de

[1] C'est ce qui expliquerait la froideur générale des pièces dont la *Ligura Pianta* est le sujet. Il y a lieu de noter en outre ici le seul témoignage qui soit, à ma connaissance, exactement contemporain de ces poésies; Antonio Brucioli a introduit Batina Larcara dans trois de ses dialogues, avec Luigi Alamanni et le comte Filippo Doria (dialogues XVIII, XIX et XX du 2e volume; éd. de 1528-1529); or il n'est fait en ces passages aucune allusion à l'amour du poète, ni même à la cour tant soit peu assidue qu'il aurait faite à cette dame; Antonio Brucioli était cependant à même d'en savoir quelque chose. — Je reviendrai dans la deuxième partie, chapitre Ier, § I, sur les poésies écrites en l'honneur de la *Ligura Pianta*.

Clément VII (mars 1524), leur causa de vives préoccupations. Ils ne cachaient pas à Battista della Palla la mauvaise humeur où les mettait la nouvelle de négociations entamées avec leur pire ennemi ; du moins le suppliaient-ils de redoubler de vigilance et de s'entourer des conseils de tous leurs amis pour ne rien laisser décider qui ne fût conforme à leurs intérêts [1]. Cependant, après un printemps que les deux exilés passèrent dans une perpétuelle incertitude, au milieu de mille projets incessamment renouvelés, jamais réalisés [2], des événements imprévus, d'une gravité exceptionnelle, allaient se dérouler : la trêve dont le pape s'était fait le promoteur échouait ; le connétable de Bourbon envahissait la Provence avec l'armée impériale d'Italie, et mettait le siège devant Marseille, où l'arrêtait l'héroïque défense des habitants. Le roi de son côté avait réuni une forte armée, dont une partie repoussait les impériaux par la Corniche, tandis que l'autre, sous les ordres de François Ier en personne, remontait la vallée de la Durance, passait les Alpes et s'avançait à grandes journées sur Pavie, où, quelques mois plus tard, le roi devait être fait prisonnier.

Quel rôle Alamanni et Buondelmonti, toujours impatients de se rendre utiles à une intervention française en Italie, eurent-ils à jouer dans cette nouvelle entreprise, qui dut raviver tant de chères espérances? Si étrange que cela paraisse, ils n'en jouèrent aucun. Lorsque le roi s'apprêta à descendre la vallée du Rhône, ils quittèrent Aix pour aller au-devant de lui. Pendant les quelques jours que la cour passa à Lyon au début d'août, ils purent voir Battista della Palla, mais n'obtinrent de lui aucune mission particulière. Tandis que Battista accompagnait le roi à Avignon, à Aix et de là en Italie, ils restèrent à Lyon, avec l'espoir, encore assez vague, de franchir les Alpes à

[1] Lettre du 10 avril 1524 *(loc. cit.*, p. 195); cette lettre est malheureusement des plus obscures ; les deux exilés paraissent insister pour que l'on négocie leur retour à Florence.

[2] Lettre du 22 mai 1524 *(ibid.*, p. 196).

leur tour[1]. Lorsque, dans les premiers jours d'octobre, ils apprirent les évènements de Sienne, ce désir devint plus vif encore. Les Siennois venaient de chasser leur tyran, Fabio Petrucci (19 septembre), et l'on pouvait espérer que l'esprit de révolte allait gagner les Florentins ; du moins l'occasion paraissait-elle bonne pour sonder les intentions du roi au sujet de Florence[2]. Quelques jours plus tard, Buondelmonti et Alamanni pressaient Battista de leur faire savoir s'ils ne devaient pas se joindre à l'expédition que le roi organisait par mer contre Gênes, et qui devait quitter Nice le 20 octobre : ils espéraient bien que l'entreprise s'étendrait au delà de la Ligurie, et jamais occasion ne leur avait paru meilleure pour se mettre en route. Leur seul étonnement venait de ce que l'ordre de partir ne fût pas encore arrivé ; ils étaient d'ailleurs bien résolus à ne pas bouger avant d'y être formellement invités[3].

Ils ne se rendirent pas à Nice. Que se passa-t-il, et comment, le 20 octobre, c'est-à-dire le jour même où ils comptaient s'embarquer, étaient-ils dans le Valais, « à six milles au delà de Sion[4] » ? C'est un point que ne permettent pas d'élucider les lettres qui nous ont été conservées. Il résulte seulement de celles-ci que les deux amis auraient dû être en Italie à ce moment[5]; un contre-temps les avait arrêtés en chemin, et ce contre-temps parait avoir été un nouvel emprisonnement[6], à la suite duquel on devait les ramener à Lyon sous bonne escorte[7]. Cependant, le

[1] Lettres du 25 août au 8 octobre 1524. Ils espéraient passer en Italie, car la lettre du 19 septembre *(loc. cit.*, p. 201) contient ces mots : « ... per poter venire a trovarvi in Italia »; mais ils attendaient que Battista leur fît signe (che ci facciate intendere che noi apparechiamo a venire a trovarvi ; 4 oct., p. 205).

[2] Lettres du 2 et du 4 octobre (pp. 203-204).

[3] Lettre du 8 octobre (p. 206).

[4] Lettre du 20 octobre (pp. 207-208).

[5] « Voi scrivete in modo chome se credessi fussimo in via per Italia, et noi non solamente non ci siamo .. etc... » (p. 208).

[6] « Stiamo bene nè ci mancha cosa alchuna se non essere liberi di corpo chome siamo d'animo » *(ibid.)*.

[7] « Possiamo anche dire di sapere che saremo accompagnati a Lione » *ibid.*).

28 novembre ils étaient à Turin ; ils avaient donc pu reprendre la route d'Italie. Mais ils n'allèrent pas loin, car à cette même date ils annoncent qu'ils vont traverser le Dauphiné pour rejoindre l'évêque de Saintes, malade à Avignon[1] ; au début de janvier 1525 ils étaient à Aix[2].

Au milieu de toutes les obscurités qui enveloppent cette période de la vie d'Alamanni, une chose du moins se dégage assez nettement, c'est qu'il ne reçut de François Ier aucune mission déterminée, ou que, s'il en reçut une, il joua de malheur et ne put pas mieux s'en acquitter en 1524 qu'en 1522. On est même tenté de se demander si le roi n'éloignait pas à dessein des affaires italiennes ces conspirateurs, dont la personne était particulièrement désagréable au nouveau pape, et si Battista n'amusait pas ses amis par des missions problématiques[3]. Quelque chose de ce sentiment, une mauvaise humeur et un malaise qui ne vont pourtant pas jusqu'à la défiance, perce dans une lettre où les deux exilés déçus, aigris, impuissants, pressent Battista avec une insistance désespérée de venir, coûte que coûte, de Milan à Aix pour délibérer avec eux sur ce qu'ils ont à faire[4]. Battista vint-il? C'est fort douteux[5] ; mais ce qui est certain, c'est qu'à partir du printemps de 1525, Alamanni sépara sa destinée de celle de Buondel-

[1] Lettre du 20 novembre 1524 (*ibid.*, p. 208). M. Corso (pp. 44-45) admet que les deux amis, quand ils se trouvaient à Sion, revenaient de leur plein gré d'Italie à Lyon (?), puis qu'ils retournèrent à Turin un mois plus tard pour revenir par le Dauphiné. Voilà bien des allées et venues en peu de temps! Dans l'incohérence des renseignements que nous possédons, il est bien difficile de fonder une certitude ; il faut se contenter de possibilités, ou tout au plus de probabilités. L'explication de M. Corso me paraît peu probable et à peine possible.

[2] En admettant, comme je le fais, que la lettre du 4 janvier 1524 doive s'entendre écrite en janvier 1525 nouveau style (voir ci-dessus, p. 49, note), de cette lettre il ressortirait que, le 27 décembre précédent, Buondelmonti était à Lyon avec Alamanni et Giuliano Buonaccorsi; pourquoi tous ces déplacements ?

[3] N. Martelli avait déjà émis une idée semblable à propos des événements de 1522 (voir ci-dessus).

[4] Lettre du 4 janvier 1524 (style florentin).

[5] Nous savons seulement qu'il séjourna à Aix après la bataille de Pavie (mai-août 1525).

monti. La défaite de Pavie, la captivité du roi, réduisirent les deux amis à chercher de nouveaux appuis pour s'assurer des moyens d'existence honorables, sans perdre de vue les intérêts de Florence. Zanobi resta d'abord à Aix près de Buonaccorsi ; en 1526, sa présence est attestée à Sienne et à Naples [1] ; il rejoignit Alamanni à Florence en 1527 [2]. Celui-ci, au contraire, ne s'éloigna de Provence que pour prendre part à des expéditions maritimes : la vie des camps lui ayant peu réussi, il essaya d'être plus heureux sur mer.

Au milieu du mois de mai 1525, en effet, Alamanni se trouvait à Toulon, prêt à s'embarquer. C'était le moment où l'on parlait de délivrer le roi en attaquant les galères sur lesquelles il devait être conduit, soit en Espagne, soit à Naples, on ne savait encore [3] ; et le poète devait prendre part à l'expédition, sans se faire d'ailleurs aucune illusion sur l'issue qu'elle pourrait avoir [4]. Trois mois plus tard, Alamanni était encore sur le point de prendre la mer, également à Toulon, pour accompagner la sœur du roi [5] : Marguerite partit d'Aigues-Mortes le 27 août, munie d'un sauf-conduit pour aller voir son frère et traiter avec Charles-Quint.

Après cette expédition, le poète en fit une autre sur les côtes d'Italie ; il ne dit positivement ni où ni dans quel but, mais celle-ci devait durer peu de temps, car il

[1] Varchi, t. I, p. 98.

[2] En avril 1527, il était à Sienne avec Battista della Palla, comme le prouve un document imprimé, reproduit par Raffaelli (*Versi e prose di L. A.*, t. I, p. 347).

[3] Sur ces événements bien connus, voir Mignet, *Rivalité*, etc., II, p. 104 ; Decrue, p. 55.

[4] Lettre (inédite) écrite de Toulon le 18 mai (sans indication d'année) par Luigi Alamanni à Zanobi Buondelmonti et à B. della Palla à Aix. L'année à laquelle appartient cette lettre n'est pas douteuse : il y est question de l'embarquement de François Ier annoncé pour le 25 mai, et qui eut lieu réellement au début de juin 1525. Voir le texte de cette lettre ci-après, Appendice II, n° 33.

[5] Lettre (inédite) écrite aux mêmes « alla Tresoreria in Ays », le 15 août 1525. Le texte en est publié ci-après, App. II, n° 34.

espérait rentrer à Aix vers le milieu de septembre[1]. Selon toute probabilité ce voyage se prolongea un peu plus, si c'est celui dont il est question dans une lettre, souvent citée, à Bernardo Altoviti : Alamanni y raconte que, dans le courant d'octobre 1525, passant à peu de distance de la Toscane, entre les îles d'Elbe et du Giglio, une grave maladie avait mis ses jours en danger ; il se rétablit pourtant, et il se trouvait à Lyon au commencement de l'année 1526[2].

Il n'est pas téméraire de supposer que cette brusque transformation du poète en marin se rattache aux relations personnelles qu'Alamanni entretint, à partir de cette époque, avec le célèbre amiral gênois Andrea Doria, alors au service de la France[3]. Ces relations sont attestées par de nombreux témoignages pour les années qui vont suivre immédiatement, et il est naturel de penser qu'elles s'engagèrent sous les auspices de la grande dame gênoise dont Alamanni chantait alors les louanges. Batina Larcara Spinola était mieux que personne en mesure de signaler à Doria le jeune et entreprenant Florentin qui avait su gagner son amitié. C'est donc, selon toute vraisemblance, par Andrea Doria qu'Alamanni fut associé au projet, bientôt abandonné, de délivrer François Ier entre Gênes et Barcelone[4] ; c'est avec l'amiral gênois sans doute qu'il fit cette expédition d'automne, au cours de laquelle il longea les côtes de Toscane, lorsque Doria s'en alla chercher dans le royaume de Naples les troupes que le roi de France y avait envoyées, et les ramena en Provence[5] ; enfin, c'est à ce moment qu'Alamanni composa, en l'honneur de ce protecteur, une églogue que, pour des rai-

[1] Lettre du 15 août, vers la fin.

[2] Cette lettre est la dédicace des *Salmi*, datée de Lyon « il primo giorno dell' anno 1526 » ; on en trouvera à l'App. II, n° 35, un texte un peu différent de celui des éditions.

[3] Il est à remarquer que dès juillet 1523, Alamanni avait pu se rencontrer avec Doria à Lyon ; lettre du 28 juillet 1523 *(loc. cit.*, p. 186) ; cfr. E. Petit, *André Doria*, Paris, 1885, p. 48.

[4] E. Petit, p. 52.

[5] *Ibid.*, pp. 53-54.

sons faciles à comprendre, il exclut plus tard du recueil de ses *Opere Toscane* [1].

Du printemps de 1526 à celui de 1527, entre le retour du poète à Lyon et sa rentrée à Florence, les renseignements sur sa vie font absolument défaut; mais ses poésies, assez abondantes à cette époque, donnent une idée exacte de ce que fut son état d'esprit durant cette nouvelle période d'inaction et de découragement. Tandis que, dans ses sonnets, il célèbre les charmes de la « Ligura Pianta », ses satires nous font voir cette âme, généralement plus douce, aigrie par la lutte, assombrie par la pauvreté, par la mort d'un frère, par son isolement sur la terre d'exil. Il s'en prend à tout le monde de ses déceptions, au pape, aux princes, aux femmes en général et aux Provençales en particulier; le monde ne lui inspire que du mépris, et c'est à la foi qu'il demande alors les seules consolations que puisse recevoir son cœur meurtri. Cette évolution mystique de la pensée d'Alamanni, peu sensible encore dans les satires, s'affirme dans ses psaumes et dans le quatrième livre de ses élégies [2].

Cette dernière année de son premier exil, le poète la passa sans doute en Provence, près du trésorier Buonaccorsi et de Batina Larcara, et à Lyon, où il comptait de nombreux amis parmi les commerçants florentins qui y étaient établis [3]. En mai 1527, les événements lui permirent de regagner Florence d'où il s'était enfui cinq ans plus tôt, presque jour par jour.

Mais au moment de le suivre sur les bords de l'Arno,

[1] Cette églogue a été publiée pour la première fois par Trucchi, *Poesie italiane inedite*, t. III. p. 222, puis par Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.*, t. I, p. 298.

[2] Ces poésies seront étudiées séparément dans la Deuxième Partie, ch. I, § III.

[3] Parmi les amis auxquels sont dédiées les satires d'Alamanni, je relève, outre Brucioli que nous connaissons déjà, Tommaso Sertini, Albizzo del Bene, Tommasino Guadagni, marchands à Lyon, dont font mention divers actes de François Ier (nos 13787 et 18493 du *Catalogue* cité); sur ces divers personnages, voir E. Picot, *Les Italiens en France au XVIe siècle* (*Bulletin italien*, I et II).

l'on ne peut se dispenser de jeter un regard d'ensemble sur ce premier séjour d'Alamanni en France, et une réflexion s'impose. Tous les biographes du poète répètent que, dès cette époque, il reçut de François Ier une hospitalité généreuse et de nombreux bienfaits [1]. Cette affirmation paraît reposer sur une confusion entre ce qui aurait pu se passer avant 1527, et ce qui se passa réellement après 1530, et aussi sur deux témoignages peu concluants. Le premier, et le plus souvent cité, est un passage dans lequel Varchi fait dire au poète lui-même que le roi de France l'a comblé d'honneurs et de bienfaits [2]. L'autre est contenu dans une des *Selve* d'Alamanni : s'adressant au roi, le poète lui rappelle comment, exilé avec Buondelmonti, il a trouvé asile en France :

Con tanto amore
Fummo, Signor, sì caramente accolti
Sotto l'ombra da voi de' gigli vostri [3]

Le témoignage de Varchi n'a pas grande importance, car, d'une façon générale, cet historien n'a recueilli aucun renseignement précis sur cette partie de la vie d'Alamanni, et surtout parce que ce prétendu témoignage n'est qu'un mouvement oratoire jeté au milieu d'un discours à la façon de Tite-Live. Les vers mêmes du poète sont peu probants : la *Selva* à laquelle ils sont empruntés fut certainement écrite à une époque où celui-ci recherchait de nouveau, et cette fois devait obtenir la protection effective du roi de France. Il était habile alors de lui dire que cette protection remontait à plusieurs années déjà, et il eût été d'une maladresse insigne de faire entendre, même à mots couverts, que ce premier séjour en France n'avait rapporté que des déceptions au poète exilé.

Telle paraît bien pourtant avoir été la vérité. Si incom-

[1] Le plus récent même de ces biographes, M. Corso, le répète (p. 45), bien qu'il ait eu sous les yeux les principaux documents dont je me suis servi.

[2] Varchi, l. V, c. 4.

[3] Selva 4 du l. II.

plets qu'ils soient, les renseignements que nous possédons permettent d'affirmer que, de 1522 à 1527, Alamanni ne fut l'objet d'aucune faveur particulière de la part du roi de France. Les missions dont il put être chargé avec Buondelmonti, quelle qu'en ait été la nature, furent des occasions que le roi lui fournit de se rendre utile à la cause de Florence; l'exilé en fut sans doute très reconnaissant, mais ce n'est pas là ce qu'on peut appeler des bienfaits personnels. Le seul service réel que François Ier ait rendu au poète fut de déclarer, en 1522, que les biens des conjurés, comme leurs personnes, étaient intangibles dans son royaume, contrairement aux sentences rendues par les magistrats florentins. Mais cette importante mesure fut prise surtout en faveur des Soderini ou de Battista della Palla, qui y étaient personnellement intéressés[1]; Alamanni en bénéficia, sans que cela le mît à l'abri de la pauvreté.

En résumé, lorsqu'il quitta la France, Alamanni y laissa toutes les illusions dont se berçaient encore les Florentins sur l'appui qu'ils croyaient pouvoir attendre de François Ier. On verra par la suite que ces leçons de l'expérience ne furent pas perdues pour lui.

[1] *Giorn. Stor. Arch. Tosc.*, p. 260.

III

1527-1530

Les Médicis chassés de Florence. — Opinion de Luigi Alamanni sur la question des alliances ; son impopularité. — Mission à Livourne ; mort de Zanobi Buondelmonti. — La milice florentine; discours d'Alamanni. — Voyage à Gênes; Alamanni demande à passer en Espagne avec Doria; son voyage à Barcelone. — Charles-Quint en Italie; Alamanni est adjoint à l'ambassade que lui envoie Florence. — Siège de Florence ; Alamanni, de Gênes et de France, fournit de l'argent pour les frais de la guerre. — Chute de Florence; second exil d'Alamanni. — Son portrait.

Le 6 mai 1527, l'armée impériale commandée par Bourbon mettait Rome à sac, et Clément VII, enfermé au château Saint-Ange, ne tardait pas à se rendre. Le contrecoup de ces événements fut considérable à Florence. Depuis quelque temps l'autorité du pape y était fort ébranlée : nul n'était moins capable et moins populaire que le cardinal Passerini, entre les mains duquel Clément VII avait remis le gouvernement de la ville ; quant aux deux héritiers masculins de la famille de Médicis, Hippolyte et Alexandre, jeunes encore et tous deux bâtards, — on ne savait trop de qui[1] — ils étaient généralement méprisés. Ce qui empêcha un gouvernement aussi décrié de succomber sous le poids de sa propre impopularité, ce fut l'incertitude et l'incapacité d'une opposition désorganisée, impuissante à se tracer une ligne politique ferme. Pourtant l'approche de Bourbon, dont Florence redoutait d'abord une attaque, l'imprévoyance et la faiblesse de Clément VII et de ses mandataires, poussèrent à bout la patience des mécontents.

[1] Les diverses versions qui circulaient à ce sujet sont rapportées par M. Perrens, *op. cit.*, III, pp. 106-107.

Dès le mois d'avril des troubles graves, des soulèvements sérieux, mais non définitifs, avaient eu lieu ; la nouvelle du sac de Rome et de l'humiliation infligée au pape put seule faire triompher la révolution. Pour la seconde fois, Florence chassait les Médicis : les deux bâtards et le cardinal Passerini quittèrent la ville le 17 mai. Aussitôt fut rétabli le Grand Conseil, dont l'institution rappelait la première émancipation de Florence, au temps de Savonarole, et qui, dans l'esprit du peuple, restait le symbole par excellence de la liberté. Les condamnés politiques bénéficièrent le 20 mai d'une amnistie pleine et entière : parmi eux figuraient Alamanni, Buondelmonti, Brucioli, B. della Palla[1]. Alamanni rentra au plus tôt à Florence, et dès son retour il fit entendre sa voix dans les conseils du nouveau gouvernement, présidé par Niccolò Capponi. C'est dans la question des alliances florentines qu'il se prononça surtout avec une grande netteté.

Pour venir au secours du pape humilié et dépouillé, le roi de France s'était rapproché d'Henri VIII et de Venise ; il semblait plus que jamais nécessaire d'infliger une leçon aux troupes impériales, et dans ce but le lieutenant de François Ier, Lautrec, s'apprêtait à passer les Alpes avec une armée de 30,000 hommes[2]. Quelle devait être, dans ces conjonctures, l'attitude de Florence ? Était-il opportun d'adhérer à une ligue dont l'objet était de venir en aide à un pape en qui la république voyait, avec raison, son plus redoutable adversaire ? Ne valait-il pas mieux chercher à se concilier les bonnes grâces de l'empereur ? L'oppresseur de Clément VII ne paraissait-il pas indiqué pour devenir le protecteur de la république florentine ?

Cette dernière opinion était celle de l'homme intègre, mais timide, qui venait d'être investi des fonctions de gonfalonier : il lui paraissait sage de prêter l'oreille aux avances que certains agents du parti impérial faisaient aux

[1] Varchi, l. III, ch. 9.
[2] Mignet, *Rivalité*, III, pp. 343 et suiv.

Florentins[1]. Mais une telle politique, il ne l'ignorait pas, était en contradiction avec les traditions et les sympathies de Florence, comme avec les intérêts des nombreux commerçants et banquiers florentins établis en France. Savonarole, en qui l'on vénérait un prophète, n'avait-il pas prédit que les lis devaient refleurir en compagnie des lis[2] ? Niccolò Capponi n'était pas de force à heurter de front une opinion publique aussi prévenue. Aussi, avant de prendre une décision, voulut-il réunir une assemblée, une *pratica,* à laquelle furent conviés, outre les magistrats en exercice, divers citoyens que leur expérience et leur autorité personnelle désignaient pour formuler un conseil utile sur ce grave débat.

Luigi Alamanni fut un de ceux que l'on convoqua en cette circonstance. Invité à donner son avis, il ne craignit pas de déconseiller l'alliance française ; il rappela les échecs successifs que, depuis 1522, François Ier ou ses lieutenants avaient subis en Italie ; le roi se trouvait à court d'argent ; et l'intérêt de la péninsule en général, celui de Florence en particulier, était le moindre de ses soucis ; mieux valait donc chercher ailleurs un appui[3]. Tommaso Soderini soutint, au contraire, que Florence ne devait à aucun prix se séparer de l'alliance française, et cet avis, qui reflétait le sentiment de l'immense majorité, l'emporta sans peine[4].

[1] Segni, *Ist. fior.*, pp. 21-22.

[2] Segni, *Vita di N. Capponi*, p. 17 ; Gino Capponi *(Storia della repubblica di Firenze*, 1875, t. II, p. 252) indique encore d'autres raisons des sympathies dont les Français jouissaient en Italie.

[3] Busini, *Lettere*, p. 13. Il va sans dire que le discours que Varchi prête dans cette circonstance à Alamanni (l. V, c. 4) est, comme la réponse de T. Soderini (l. V, c. 5), un pur exercice de rhétorique, et nullement un document (M. Corso paraît cependant y attacher quelque valeur comme tel, pp. 57-58). Varchi n'a fait que développer ici les renseignements que lui avait fournis Busini.

[4] Sur la foi de Varchi, je place cette scène en 1527 ; mais une certaine incertitude règne sur la date de la *pratica* où Alamanni se prononça contre l'alliance française ; quelques historiens la reportent à 1528, et Busini dit (pp. 51-52) : « Quanto a Messer Luigi, io non mi ricordo il quando, ma fu avanti che Niccolò fussi rimosso dopo la sua conferma

Cette attitude d'Alamanni, après avoir provoqué bien des commentaires de la part de ses contemporains, a donné fort à faire à ses biographes. Ceux-ci ne tarissent pas en éloges sur sa clairvoyance, sur son patriotisme, et sur l'indépendance de son caractère ; rien ne l'arrêta, ni l'opposition bien connue de ses concitoyens au parti impérial, ni le souvenir de l'hospitalité qu'il avait reçue en France. Il s'exposa de gaieté de cœur au double reproche d'ingratitude et de trahison, satisfait de dire bien haut ce qu'il considérait comme l'intérêt supérieur de sa patrie[1].

Mieux informés sur le premier séjour d'Alamanni en France, peut-être sommes-nous à même de juger plus froidement son attitude et d'en apercevoir clairement les

(10 juin 1528) e poco avanti elegessono don Ercole (d'Este) per capitano (novembre 1528), e orò in una pratica dove si ragionò... se era bene discostarsi da Francia e accostarsi con gli imperiali. » La vérité est que cette importante affaire fut remise plusieurs fois sur le tapis. Busini dit en effet ailleurs (p 93) : « Voi avete a sapere questo che dua volte si praticò di collegarsi coll' imperadore; l'una fu al tempo di Messer Luigi Alamanni e di Messer Zanobi, avanti che collegassino colla Francia (23 juin 1527 ; cfr. Perrens, III, p. 159); l'altra dopo la morte di Lutrecco (17 août 1528) e fu mossa da Andrea Doria. » Sur ce dernier point, B. Carducci rapporte dans une lettre du 17 décembre 1528 (*Négoc. diplomatiques de la France avec la Toscane,* II, p. 1036) un entretien qu'il avait eu à Gênes avec A. Doria; l'amiral gênois lui avait clairement expliqué que le roi de France ne manquerait pas d'abandonner tous ses alliés d'Italie; sur les conseils de Doria aux Florentins à ce sujet, voir ci-après, p. 73, note 2. — Ainsi la première de ces *pratiche* eut lieu en juin 1527, au moment où Lautrec s'apprêtait à descendre en Italie, et Segni, qui est bien informé de tous ces événements, dit que Zanobi Buondelmonti s'y prononça formellement en faveur de l'alliance impériale (*Ist. fior.*, p. 22); Zanobi étant mort de la peste durant l'automne de 1527, toutes ces données concordent parfaitement. Mais le fait que Segni cite à ce propos le nom de Buondelmonti et non celui d'Alamanni, comme avocat de l'alliance impériale contre Tommaso Soderini, peut faire penser qu'Alamanni, en cette circonstance, ne manifesta pas son opinion aussi solennellement qu'il devait le faire plus tard et que le dit Varchi. C'est là un détail dépourvu d'importance, car nous savons que Zanobi et Luigi partageaient en tout les mêmes manières de voir, et il reste établi que, dès son retour à Florence, Alamanni pensait que l'alliance française devait être abandonnée; c'est l'essentiel.

[1] Par exemple, outre Mazzuchelli, je citerai P. Raffaelli, dans le discours placé en tête des *Versi e Prose di L. A.*, pp. XV-XXI, et M. Corso, *op. cit.*, pp. 57-58.

motifs. Pour déclarer son opinion sur les alliances florentines, il n'eut pas besoin de se rendre ingrat envers un prince en qui jadis il avait mis toute sa confiance, et sur lequel il avait appris à ne plus compter. Ce n'est certes pas par dépit qu'Alamanni se prononça contre l'alliance française, mais parce qu'il savait exactement quelle était la situation de François Ier au lendemain de son emprisonnement ; il doutait que ce prince pût songer à entreprendre une nouvelle campagne contre Charles-Quint en Italie. La vérité est que le roi l'entreprit ; mais ce fut une grave imprudence, et une cause de ruine ajoutée à tant d'autres. Aussi n'est-ce pas des sympathies très réelles de François Ier à l'égard de sa patrie qu'Alamanni avait appris à douter, mais plutôt du profit immédiat que ces sympathies pouvaient rapporter aux Florentins. Tout cela Alamanni eut le courage de le dire à ses compatriotes, qui s'obstinaient à voir dans François Ier une providence toujours prête à les secourir. Il essaya de leur ouvrir les yeux, et de dissiper des illusions qui, à cette heure critique, pouvaient et devaient leur être fatales.

Quant à dire s'il eût suffi de suivre les conseils d'Alamanni pour sauver la liberté florentine, c'est une autre question. Clément VII qui avait tout fait pour désarmer les impériaux, n'avait pas su prévenir le sac de Rome ; pareil sort n'eût-il pas été réservé à Florence ? Il est certain cependant que la politique des Florentins aurait dû tendre à empêcher un rapprochement — si invraisemblable qu'il parût alors — entre le pape et l'empereur ; et le premier pas à faire dans cette voie était de s'assurer l'appui de Charles-Quint. C'est ce qu'Alamanni vit bien ; là fut son véritable mérite. Ce n'est assurément pas diminuer sa clairvoyance et son courage que de mieux pénétrer dans sa pensée pour y découvrir les raisons qui le déterminèrent.

La défiance des Florentins ne devait pas épargner ceux qui osaient leur donner des conseils aussi contraires à leurs plus chers préjugés. Avant même d'être rentrés, les exilés politiques, et en particulier Alamanni et Buondel-

monti, étaient soupçonnés : on voulait qu'ils fussent pour quelque chose dans l'apparition de l'armée de Bourbon en Romagne d'abord, puis dans la vallée supérieure de l'Arno[1]. Ce fut bien pis lorsqu'ils osèrent se prononcer en faveur de l'alliance impériale : on ne les accusa de rien moins, eux les conspirateurs de 1522, que de travailler pour les Médicis[2]. Il est d'ailleurs possible que certains biographes aient exagéré l'impopularité d'Alamanni à ce moment, lorsqu'ils le représentent comme obligé de quitter Florence et de se réfugier à Gênes ; il s'y rendit en effet, mais pas avant le mois d'août, semble-t-il, et dans l'intervalle il s'était contenté de se tenir à l'écart d'une politique qu'il désapprouvait, pour se livrer à son occupation favorite, la poésie[3]. Lorsque, du reste, il se fut rendu à Gênes pour des motifs qui sont mal connus, il s'y trouvait si peu en disgrâce qu'il y reçut notification d'une mission dont les Dix le chargeaient à Livourne.

Tandis que Lautrec conduisait, par la voie de terre, une assez forte armée vers Naples, une flotte de vingt galères françaises et gênoises, sous les ordres d'Andrea Doria, et auxquelles allaient se joindre seize vaisseaux fournis par Venise, devait transporter par mer des troupes commandées par Renzo da Ceri[4]. L'entretien de ces forces incombait à Florence pendant leur passage sur le territoire de la république, et les magistrats s'empressèrent de nommer un commissaire général chargé de donner satisfaction

[1] Fra Giuliano Ughi, *Cronaca di Firenze* (publiée dans l'*Arch. Stor. ital.*, Append. 23), l. I, p. 140.

[2] Varchi, l. V, c. 6.

[3] De cette époque datent les *Selve* 2 à 6 du livre I (*Versi e Prose di L. A.*, I, pp. 302 et suivantes) ; en effet, elles se lisent dans un ms. de Florence (Magliab. Cl. VII, n° 1089) précédées d'une note ainsi conçue (f. 70,) : « Libro primo di Mes. Luigi Alamano de le Silue cominciato nela vila de San Miniato in caza de Jan Serristori el giorno secondo d'Agosto e 1527 a mezo giorno a ponto. » Il est possible que cette date se rapporte à la copie des *Selve* plutôt qu'à leur composition même ; mais comme elles furent sûrement écrites à Florence après le retour du poète, il n'en résulte pas moins que leur composition se place entre la fin de mai et le commencement d'août.

[4] E. Petit, *André Doria*, p. 66.

aux lieutenants du roi de France et à Andrea Doria, tout en sauvegardant les intérêts des sujets florentins. Luigi Alamanni fut choisi pour remplir ces fonctions délicates, sans doute en raison des relations qu'il avait avec l'amiral. Il fut informé à Gênes, à la fin d'octobre 1527, de la décision qui lui conférait le titre de commissaire général sur tous les points du domaine florentin où devaient s'arrêter ou se concentrer les forces des alliés ; il avait l'ordre de se transporter immédiatement à Livourne et d'y demeurer autant que durerait le séjour de ces troupes sur le territoire de Florence[1]. Alamanni s'acquitta avec conscience de ces fonctions modestes, ingrates même, et peu en rapport avec la nature de ses occupations favorites : il dut faire tous ses efforts pour diriger au plus tôt les hôtes de Florence sur le territoire de Sienne, vers Porto Ercole, tout en persuadant à Doria qu'il n'avait en vue que l'intérêt de l'expédition et non celui de la république[2]. Ces ennuyeuses négociations prirent fin vers le milieu de novembre, et Alamanni put rentrer à Florence[3].

Il trouva la ville ravagée, décimée par l'épidémie de peste qui sévissait depuis plusieurs années en Italie, et qui fit à Florence un grand nombre de victimes pendant l'été et l'automne de 1527[4]. Le fléau avait privé le poète d'un de ses amis les plus chers, son fidèle compagnon d'exil, celui avec lequel, depuis une dizaine d'années, il avait vécu dans une continuelle communion de pensées, Zanobi Buondelmonti, frappé au moment où il venait d'être chargé d'une mission politique à Barga, dans la Garfagnana[5]. Après Cosimo Rucellai, après les conjurés mis à mort en 1522, après son frère Lodovico, Alamanni voyait donc disparaître le plus ancien et le plus intime de ses amis.

[1] Varchi, l. V, c. 10. On trouvera ci-après, Appendice III, nos 1-3, des documents relatifs aux fonctions de commissaire général à Livourne qui furent alors confiées à Alamanni.

[2] Appendice III, no 2.

[3] *Ibid.*, no 3.

[4] Segni, *Ist. fior.*, l. I, pp. 27-28 ; Varchi, l. IV, c. 22, et l. VII, c. 20.

[5] Varchi, l. IV. c. 24.

La douleur que lui causa cette mort lui a inspiré quelques-unes de ses plus nobles poésies[1] : Buondelmonti lui laissait un exemple et des vertus qu'il s'efforçerait de mettre en pratique ; c'était un modèle qu'il ne cesserait de proposer à ses concitoyens, pour leur enseigner l'amour le plus ardent de la liberté, joint au plus absolu désintéressement. L'âme d'Alamanni, tournée depuis quelque temps déjà vers les pensées pieuses, trouva dans ce deuil une occasion favorable au développement des idées morales et mystiques vers lesquelles elle était attirée, et en même temps se fortifia dans son culte patriotique de la liberté :

> Non temer povertà, fatiche e morte,
> Per non lasciar la via che al ciel conduce.

Ainsi se résument les conseils que l'âme de Buondelmonti faisait entendre à son ami demeuré seul au milieu de la mêlée des passions terrestres[2]. Ces dispositions d'esprit allaient se faire jour de la façon la plus nette dans une des rares occasions où Alamanni eut à haranguer la foule.

A la fin de l'année 1528, par une délibération en date du 6 novembre, la milice florentine fut organisée : c'était vraiment le peuple armé, suivant une idée chère à Machiavel, et non plus une troupe mercenaire, qui devait prendre en main la défense de la république, tant contre le péril, toujours renaissant, d'une revanche médicéenne, que contre les menaces du dehors[3]. Parmi les mesures destinées à assurer le bon fonctionnement de cette institution, il en est une qui nous paraît au moins singulière, car on

[1] Ce sont les *Selve* 1-5 du livre II. Toutes ont été retouchées au début, et parfois à la fin, lorsqu'après 1530 le poète les dédia à François Ier ; la troisième seule avait été publiée antérieurement à cette date, en 1528, avec l'*Oratione* dont il va être question ; elle se lit sous sa forme primitive dans les *Versi e Prose di L. A.*, p. 342.

[2] Selva 4 du livre I (*Versi e Prose di L. A.*, I, p. 356).

[3] Les renseignements sur cette *Provvisione della milizia et ordinanza del popolo fiorentino* abondent chez les historiens contemporains, en particulier chez Segni, l. II, pp. 55 et suiv. Le texte de la *provvisione*, précédé d'une longue note de F. Polidori, se lit dans le tome Ier de l'*Arch. Stor. ital.* (1842) pp. 384 et suiv. ; voir aussi Perrens, III, pp. 172 et suiv.

ne voit pas qu'il faille beaucoup de discours pour former de bons soldats : chaque année, en présence des magistrats de la ville et de la milice, dans la principale église de chacun des quatre quartiers de Florence, devait être prononcée une harangue destinée à montrer les avantages de cette nouvelle organisation militaire, et à prêcher au peuple les vertus qui font le bon citoyen[1].

Alamanni fut un des premiers orateurs désignés pour prendre la parole dans cette circonstance solennelle : ce fut, dit-on, en l'église de Santa Croce qu'il prononça son *Oratione al popolo fiorentino*. La date de cet événement n'est pas connue avec précision[2], mais il est naturel de penser que ce fut à la fin de 1528 ou dans les pre-

[1] Le texte de Segni relatif à cette institution manque de clarté : « Era istituito ancora in detta milizia... che ogni anno, in presenza dei magistrati e di tutta la milizia, si facessi una orazione in una chiesa di quel (?) quartiere (la principale che vi fusse) da uno di quei giovani che dal magistrato dei Nove (al quale si aspettava tutto questo negozio) dovessino essere eletti quattro, un per quartiere, da far tal orazione in quel mese (?) ma in diversi giorni, acciocché a ciascuna tutti ritrovar si potessino » (l. II, pp. 56-57). Il résulterait de ce passage que les discours devaient être prononcés devant la milice tout entière et non devant le contingent de chaque quartier séparément, ce qui est en contradiction avec le texte de la *Provvisione* elle-même (*Arch. Stor. ital.*, I, p. 402) ; il semble, en outre, que Segni veuille dire que chacun des orateurs parlait dans l'église principale du quartier pour lequel il était désigné et auquel il appartenait, mais ce n'est pas clair ; quant à la date, s'il a voulu dire que c'était dans le mois anniversaire de la constitution (novembre), on verra dans la note suivante que cela n'est pas exact. Nerli présente les choses un peu diversement : « Usavano anche ogni sei mesi.... che nella chiesa principale di ciaschedun quartiere si ragunassero i descritti de ' quattro gonfaloni di quel quartiere..., e quivi per uno de ' descritti a chi era commesso dal magistrato dei Nove, si faceva un' orazione a tutti i descritti » (t. II, p. 69), ce qui n'est guère plus net.

[2] Sur les noms des premiers orateurs choisis, il y a désaccord entre les divers historiens, comme sur l'ordre dans lequel ils parlèrent, et F. Polidori (*loc. cit.*, pp. 391-392) n'a pas réussi à élucider la question. Busini (*Lettere*, p. 70, suivi par Varchi, l. VIII, c. 8) dit que les quatre premiers orateurs furent Battista Nasi, puis Luigi Alamanni, qui aurait parlé à Santa Croce, enfin Domenico Simoni et Pier Filippo Pandolfini. Segni nomme Piero Vettori, Bartolommeo Cavalcanti, Lorenzo Benivieni, B. Nasi, plus tard (*e di poi*) L. Alamanni et P.-F. Pandolfini. D'autre part, le discours de B. Cavalcanti, conservé dans un ms. de Florence (Magliab., II, III, 433, f. 270) porte la date du 3 février 1529 (style com.),

miers jours de 1529. Son succès fut médiocre ; quels que puissent être les mérites de ce discours considéré en lui-même[1], il nous est aisé d'apercevoir les causes de cet échec relatif. Alamanni ne possédait aucune des qualités qui font le véritable orateur. Physiquement, ses moyens étaient insuffisants ; sa voix, naturellement faible, se perdait dans le vaste espace d'une des plus grandes églises de Florence[2] ; il ne pouvait dominer son auditoire, et, pour faire connaître son discours, il dut le publier presque aussitôt[3]. En outre il manquait de feu ; l'ardeur guerrière n'était pas son fait, et l'intérêt si vif qu'il portait aux destinées de la liberté reconquise éveillait en lui des réflexions morales et pieuses, plutôt que ces mouvements passionnés qui forcent l'attention d'un public et le maîtrisent. Il parla en excellents termes de la pauvreté et des vertus qu'elle inspire, et fit entendre des conseils marqués au coin de la piété la plus sincère ; on y reconnaît le patriote clairvoyant mais inquiet et découragé, que bien des épreuves, des déceptions et des chagrins avaient assombri. La harangue, dans son ensemble, parut terne et triste ; elle ne porta pas[4].

Cependant les événements se précipitaient en Italie, et

et celui de P.-F. Pandolfini fut prononcé peu de jours avant, le 28 janvier (même ms. f. 246), renseignements qui démentent à la fois le témoignage de Segni et celui de Busini. Aucune date n'est donnée pour le discours d'Alamanni ; celle qu'a indiquée P. Raffaelli, *Versi et Prose di L. A.*, II, p. 447, n'a pas l'importance que lui attribue M. Corso (p. 63) et elle est même sûrement fausse, car le 6 novembre 1528 est la date de la *provvisione* elle-même. Il reste encore, à mon avis, un doute sur l'église où parla Alamanni ; Busini seul nomme Santa Croce ; mais si chaque orateur devait parler dans son quartier, comme on l'a généralement compris (voir note précédente), ce renseignement ne peut être exact, car Alamanni était né et habitait dans le quartier de S. Spirito ; une confusion de Busini sur ce point de détail n'a rien d'invraisemblable.

[1] Voir ci-après, Seconde Partie, ch. VIII, § II.

[2] Si Alamanni parla à S. Spirito au lieu de S. Croce (voir note ci-dessus), la remarque subsiste.

[3] « Si fece subitamente stampare » dit Varchi (l. VIII, c. 8). L'édition sans lieu ni date de l'*Orazione al popolo*, suivie de la selva 3 du livre II, daterait donc du printemps de 1529 au plus tard.

[4] « Ella l'orazione» più colle prediche de' frati moderni si confaceva che' colle orazioni dei soldati antichi. » (Varchi, l. VIII, c. 8.)

chaque jour apportait de nouveaux arguments en faveur de la politique dont Alamanni s'était fait l'avocat. Les succès des armes françaises avaient été grands jusqu'en juillet 1528; mais à partir de ce moment tout avait changé de face. Après avoir reconquis la Lombardie et presque tout le royaume de Naples, Lautrec attendait avec confiance la reddition de Naples elle-même, dernier boulevard des généraux de Charles-Quint; or le siège de cette ville allait justement se terminer par un désastre. La défection d'Andrea Doria, qui passa brusquement au service de l'empereur, marqua le commencement des revers (juillet 1528); la peste fit d'horribles ravages dans le camp français, et après la mort de Lautrec (17 août), les débris de son armée furent aisément dispersés. Peu après, Doria enlevait Gênes, puis Savone à la domination française (septembre-octobre); et il ne resta plus à la France que quelques places en Lombardie; encore devaient-elles passer sous l'autorité impériale dans le courant de 1529 [1].

Les Florentins suivaient avec une angoisse facile à comprendre cette succession ininterrompue de revers; mais plus que tous les autres ceux qui avaient dit et répété qu'il fallait faire peu de fonds sur l'alliance française voyaient avec terreur leurs sombres prévisions réalisées et même dépassées. Aussi longtemps que le lieutenant général de François Ier avait commandé une importante armée, appuyée sur mer par la flotte de Doria, on avait pu leur répondre que les armes impériales étaient sérieusement menacées en Italie. Il est hors de doute que l'issue de la guerre eût été tout autre si Lautrec avait montré d'abord un peu plus de décision [2], et si plus tard il n'avait été abandonné par les galères gênoises. Après le désastre auquel aboutit cette campagne, on comprend mal l'obstination des Florentins, qui continuèrent à mettre tout leur espoir en François Ier; on la comprend d'autant moins

[1] Pour tous ces événements, je renvoie une fois pour toutes à Mignet, *Rivalité*, t. II, ch. XII, et, en ce qui concerne Doria, à la thèse déjà citée de M. E. Petit.

[2] Au mois de mars; Mignet, II, pp. 414-415.

que le pape refusait d'adhérer à la ligue contre Charles-Quint tout en l'aidant aussi longtemps qu'il en pouvait espérer le succès [1], et se ménageait, en cas d'échec, la possibilité de conclure un accord avec l'empereur. Or c'est précisément cet accord, dont Florence devait être la rançon, qui constituait le plus grand danger auquel fût exposée la république. Une fois de plus les Florentins refusèrent de le comprendre. La question des alliances, en effet, avait été posée à nouveau après la mort de Lautrec, soit par Alamanni lui-même, soit par quelque autre citoyen clairvoyant, averti par Doria des risques que courait Florence [2]. On lui donna toujours la même solution : l'intérêt de la république, aussi bien que son honneur, lui

[1] Mignet, II, p. 411.

[2] Sur la seconde *pratica* qui fut réunie à ce sujet en septembre ou octobre 1528, voir ci-dessus p. 65, note. J'ajoute ici que les suggestions et les conseils d'A. Doria, dont parlent à ce propos les historiens contemporains (B. Segni, *Ist. flor.*, l. II, pp. 79 et suiv., et *Vita di N. Capponi ;* Pitti, p. 184 ; Nerli, t. II, p. 84), ne semblent pas, à cette époque, avoir été apportés à Florence par Alamanni ; en effet, c'était le moment où Doria rendait la liberté à Gênes (12 septembre), et c'est seulement plus tard, quand il fut retourné en Ligurie — donc pas avant avril 1529 — que le poète put parler à ses concitoyens de « la lieta vita de' Genovesi dopo la libertà riauta » (Segni, p. 79), et seulement par lettre, car il ne revint plus à Florence. Les témoignages qui représentent Alamanni comme invoquant l'exemple de Gênes et les conseils de Doria ne peuvent se rapporter qu'aux négociations entre Doria et Florence, dont Alamanni fut chargé, plus ou moins officieusement durant l'été de 1529. Segni fait ici une confusion manifeste, car il parle dans le même passage (pp. 79-83) de la pratica qui eut lieu après la mort de Lautrec (vers septembre 1528) et du prochain départ d'Andrea Doria pour l'Espagne, ainsi que du projet qu'Alamanni avait formé de partir avec lui pour plaider auprès de l'empereur la cause de Florence ; or, ces derniers details ne peuvent se rapporter qu'à juin 1529. Au reste, nous savons par qui furent transmis, en 1528, les conseils de Doria aux Florentins ; ce fut par Pier Francesco Portinari qui s'était arrêté à Gênes au cours d'une ambassade en Angleterre et en France (Varchi, l. V, c. 9 ; Busini dit en effet : « tornato il Portinari, propose questa cosa, e si praticò e s'escluse » (p. 93). Doria dit aussi très nettement sa façon de penser à Baldassare Carducci, lorsque celui-ci, envoyé en France comme ambassadeur, s'arrêta à Gênes au milieu de décembre 1528 (*Négoc. diplom. de la France avec la Tosc.*, II, p. 1036 ; G. Capponi, *Storia della rep. di Firenze*, 1875, t. II, p. 403). C'est donc par une généralisation peu justifiée que l'on a toujours présenté Alamanni comme l'interprète de la pensée de Doria auprès des Florentins, à ce moment.

faisait un devoir de ne pas chercher d'autre appui que celui de la France [1].

Est-il vrai, comme l'ont insinué quelques contemporains, qu'à la suite de ces diverses délibérations l'impopularité d'Alamanni devint telle qu'il dut se réfugier à Gênes pour se soustraire à l'hostilité de ses concitoyens? On l'aurait montré du doigt comme l'allié du pape et l'ennemi de la liberté [2]. Il pourrait bien y avoir là quelque exagération [3]. Certes, en se prononçant ouvertement contre l'alliance française, chère à la majorité des Florentins, Alamanni s'exposait à des accusations aussi absurdes qu'odieuses; il est vrai aussi que le gonfalonier Capponi, qui partageait à cet égard le sentiment du poète, commettait une série de fautes qui entraînaient, le 17 avril, sa déposition et, aussitôt après, son procès. C'était le triomphe du parti qui faisait de la fidélité à la ligue un article de foi. Mais le départ d'Alamanni avait précédé cet événement; en outre, il fut et resta, durant tout son séjour à Gênes, l'homme de confiance des magistrats de Florence. D'abord il intervint auprès de la seigneurie, sur la prière d'Andrea Doria, pour faire restituer à un Génois une certaine quantité de blé

[1] Comme exemple des illusions dont se repaissaient les Florentins, il faut lire le discours que Segni met dans la bouche de Tommaso Soderini (l. II, pp. 83 et suiv.). — M. E. Petit (*A. Doria*, pp. 112-113) n'a pas assez d'éloges pour l'entêtement dont firent preuve les Florentins en cette circonstance : à l'en croire, ce fut un admirable exemple que celui de ces hommes « fidèles à leurs traditions », et sacrifiant « leur indépendance à la liberté de l'Italie ». Le sacrifice, en effet, eût été sublime s'il avait pu profiter à quelqu'un; mais la liberté de l'Italie n'y devait rien gagner. Le culte des traditions est une fort belle chose, mais il y a des cas où il équivaut au suicide. Si Florence, en 1528, avait encore été en mesure de sauvegarder son indépendance, au prix même de ses plus chères traditions, elle aurait certainement mieux servi la cause de la liberté italienne. D'ailleurs, dans ces fameuses traditions, il entrait beaucoup d'intérêt commercial.

[2] Voir, par exemple, Pitti, p. 185.

[3] Busini dit à ce propos : « Poi, o per questo *o per altro* si partì da Firenze (Messer Luigi) e andò a Genova » (p. 32); Busini n'est donc pas catégorique sur la cause de ce départ. J'ajouterai que des poésies d'Alamanni à la Ligura Pianta il ressort que, pendant une partie de l'hiver 1528-1529, il attendit impatiemment le retour du printemps, qui devait marquer son départ de Florence.

qui lui avait été confisquée sur le territoire florentin huit ans plus tôt [1]; l'amiral gênois considérait donc Alamanni comme jouissant de quelque crédit auprès de ses concitoyens. Ceux-ci, de leur côté, se servaient de lui en le chargeant d'une mission secrète. Les magistrats florentins, en effet, n'avaient pu manquer d'être vivement frappés par les avertissements et les conseils que Doria leur avait fait entendre indirectement [2]; il convenait de l'en remercier, en le priant de ne pas se départir de sa bienveillance à l'égard de Florence. De plus le bruit se répandait que l'empereur s'apprêtait à passer en Italie: il importait d'être tenu exactement au courant de tout ce qui se préparait, et Doria devait en être informé mieux que personne; Alamanni à son tour était tout désigné pour sonder adroitement Doria. Il est parfaitement évident qu'un citoyen suspect de tendresse pour le pape et les Médicis n'aurait jamais été chargé de cette mission de confiance [3].

D'ailleurs, malgré l'admiration qu'il professait pour les talents du capitaine et pour les mérites du patriote, Alamanni conservait vis-à-vis d'Andrea Doria une liberté de jugement et de langage qui font le plus grand honneur à la droiture de son caractère. Ni l'amitié ni la reconnaissance ne l'empêchaient de penser que le fait d'avoir aban-

[1] Lettre d'Alamanni au gonfalonier, Gênes, 15 avril 1529 (le texte en est publié ci-après, Appendice II, n° 37). C'est par erreur que l'ambassadeur vénitien a pris le rôle joué accidentellement par Alamanni dans toute cette affaire pour une mission officielle: voir la lettre de C. Capello, en date du 11 mai 1529, dans Albèri, *Relazioni degli amb. ven.*, IIe série, t. I, p. 114.

[2] Voir ci-dessus, p. 73, note 2.

[3] La mission était secrète, dit Segni (*Vita di N. Capponi*, p. 27), aussi n'en trouve-t-on pas trace aux Archives de Florence; en revanche, les Archives de Modène ont conservé une lettre d'Alessandro Guarini, ambassadeur à Florence, 8 janvier 1529 (nouv. style), qui intéresse ce point de la vie d'Alamanni: c'est B. Carducci qui avait conseillé à son gouvernement d'avoir quelqu'un à Gênes: « Essendo in Genova (il Carducci), li scrisse (ai Fiorentini) come lui era stato a longo parlamento cum Mess. Andrea Doria, et che saria bene che tenissero uno huomo suo presso lui perche lo ritrovava ben disposto in fare piacere a questa cittade » (Cancell. ducale; Carteggio degli Ambasc.; Firenze; Al. Guarini.)

donné le service de François Ier à un moment décisif, pour passer à celui de Charles-Quint, était une tache dans la carrière de cet homme d'état, si honorables qu'aient pu être en eux-mêmes les mobiles auxquels il avait obéi, et quelques services qu'il eût rendus depuis à sa patrie. Alamanni osa exprimer cette opinion en présence de Doria lui-même, et sans doute il le fit avec une autorité et un tact rares, pour que l'amiral n'ait su se défendre qu'en plaidant les circonstances atténuantes[1]. Aussi n'était-il pas à craindre que l'émissaire florentin se laissât influencer outre mesure par celui qu'il savait juger avec tant d'indépendance: l'intérêt supérieur de Florence restait son unique préoccupation, et il était incapable de donner un conseil qu'il eût considéré comme contraire à l'honneur de sa patrie.

Le 4 mai 1529, Alamanni écrivit aux « Dieci di libertà » pour leur envoyer un rapport détaillé de ce qu'il avait appris à Gênes. Doria s'apprêtait à faire voile vers Barcelone où l'empereur l'attendait pour passer en Italie, et Alamanni ajoutait : « Andrea Doria me presse vivement de l'accompagner en Espagne ; je ne voudrais rien lui refuser, surtout de ce qui doit profiter au bien public.... Je supplie vos seigneuries de m'autoriser à me rendre à son invitation.... A mon retour, comme pendant mon séjour en Espagne, je ne manquerai pas de vous tenir au courant de tout ce que j'aurai entendu dire[2]. » Ce n'était donc pas une mission officielle que sollicitait Alamanni, mais seulement l'autorisation de poursuivre, dans les meilleures conditions, son enquête officieuse sur les graves événements qui se préparaient ; il ne s'agissait pas de rompre avec la ligue, mais de s'informer, dans un intérêt facile à comprendre, des dispositions de Charles-Quint vis-à-vis du pape et des divers états de la péninsule. L'accueil que firent à cette lettre les conseils de la république dénote

[1] Cet entretien, souvent cité, d'Alamanni et de Doria, est rapporté par Segni, qui dit en tenir le récit d'Alamanni lui-même (*Ist. fior.*, l. II, pp. 78-79).

[2] Sur cette lettre et les quelques autres qu'Alamanni écrivit à la même époque, voir Appendice II, n° 38.

une indécision, une timidité, une impuissance à choisir nettement une ligne de conduite, qui trahissaient d'une manière alarmante la décadence de l'esprit politique des Florentins. Après avoir longuement délibéré, on décida de ne rien répondre à Alamanni : s'il est résolu à se rendre en Espagne, pensa-t-on, il ira quand même ; dans le cas contraire, il prendra ce silence pour une défense [1].

Ce n'est qu'après les instances réitérées d'Alamanni [2] que l'on finit par lui écrire, le 7 juin, pour le prier de venir à Florence avant de rien entreprendre [3]. C'était l'équivalent d'une défense de partir, car Doria était sur le point de mettre à la voile. Bien que le courrier qui la portait eût promis de se rendre à Gênes en vingt-six heures, la lettre arriva trop tard [4]. Ne recevant aucune réponse, Alamanni avait pris sur lui de quitter Gênes avec Doria le 9 juin, avant le lever du soleil. Était-ce là ce qu'avaient désiré les Dix ? On est tenté de le supposer, car

[1] Busini, *Lettere*, p. 34. Sur la résolution de ne pas répondre à Alamanni, voir aussi Appendice II, n° 38, où est cité un fragment de lettre de Carlo Capello. S'il faut en croire l'ambassadeur de Modène à Florence, c'est par égard pour les Vénitiens que la seigneurie ne voulait pas autoriser Alamanni à se rendre auprès de Charles-Quint : « perché parea che l'andata sua daesse qualche suspitione a' Venitiani. » (Arch. de Modène, *Cancell. Ducale*; Ambasc. e agenti estensi a Firenze ; Al. Guarini, 8 juin 1529.)

[2] Appendice II, n° 39.

[3] Appendice III, n° 4. Le récit de Segni est manifestement inexact sur ce point (*Ist. fior.*, l. II, p. 79) ; il y est dit qu'Alamanni vint tout exprès de Gênes pour demander la permission d'accompagner Doria : « Parve però che Luigi andassi con Andrea in Spagna e avvisasse la città se nulla giudicava importante alla sua salute. » Par suite, il n'y a pas lieu d'attribuer beaucoup d'importance à l'affirmation qui précède dans le recit du même historien, à savoir que L. Alamanni aurait été envoyé « più volte innanzi e indietro ad Andrea Doria ». Entre septembre 1527 et avril 1529 je ne trouve aucun indice d'un voyage d'Alamanni à Gênes, et du 4 mai à son départ pour Barcelone le poète ne revint certainement plus à Florence. Ces constatations m'amènent également à rejeter le récit de Varchi (l. VIII, c. 37), qui place en juin la *pratica* où Alamanni aurait propose aux Florentins, de la part de Doria, d'envoyer des ambassadeurs à Charles-Quint, avant son embarquement ; il doit y avoir eu confusion avec la *pratica* qui fut tenue après la réception de la lettre d'Alamanni en date du 4 mai (Busini, p. 69).

[4] Busini, *Lettere*, p. 69.

ils eurent ainsi un informateur zélé à Barcelone, tout en se réservant la faculté de le désavouer au besoin[1].

Ce qu'Alamanni apprit en Espagne était du plus haut intérêt : le pape, fort irrité contre Florence depuis l'échec du parti modéré et le triomphe de ses plus irréconciliables adversaires, faisait poursuivre activement auprès de l'empereur les négociations qui devaient aboutir, le 29 juin, au traité de Barcelone : ce traité stipulait, entre autres choses, que l'empereur remettrait Florence sous la domination des Médicis. Par malheur, aucune des lettres qu'Alamanni écrivit de Barcelone ne nous est parvenue[2], et il est impossible de déterminer avec exactitude la date de son retour en Italie. Mais il est certain qu'il ne négligea rien pour faire connaître à ses compatriotes la situation nouvelle que leur créaient le traité et le prochain voyage de l'empereur ; d'autre part la seigneurie comptait positivement sur lui pour être informée de tout[3]. Nous savons seulement qu'il revint à Gênes avant que Doria y ramenât Charles-Quint sur sa galère capitane[4].

[1] Lettre de Carlo Capello (Albèri, *loc. cit.*, p. 136). Le voyage d'Alamanni en Espagne, bien que tenu d'abord secret (Albèri, p. 115), déplut à François Ier, et ce fut une des raisons qu'il fit valoir pour s'excuser lorsque, par le traité de Cambrai, il abandonna définitivement les Florentins (*Négoc. entre la France et la Toscane*, t. II, pp. 1089 et 1105; Albèri, l'*Assedio di Firenze*, pp. 255 et 264). Il est à remarquer que dans les paroles attribuées dans cette circonstance à François Ier, le roi parle « d'uno Alamanni vostro florentino », expressions qui indiquent clairement que le roi alors ne le connaissait guère et ne le comptait pas parmi ses familiers ; voir, à ce sujet, ci-dessus, pp. 60 et suiv.

[2] Nous n'avons conservé qu'un résumé d'une de ses lettres, écrite de Barcelone le 7 juillet : Appendice II, n° 40.

[3] Voir la lettre adressée à Alamanni par les « Dieci » le 20 juillet 1529, Append. III, n° 5.

[4] Busini dit : « Messer Luigi... veduto come l'Imperatore imbarcava per daddovero, spacciò un brigantino a posta e dette questa nuova alla città come era imbarcato. » (*Lettere*, p. 66 ; cfr. Varchi, l. IX, c. 11.) D'autre part, C. Capello, dans une lettre du 7 août (Albèri, *Relazioni*, I, p. 190) s'exprime ainsi : « essendo fatto certo Luigi Alamanni esser giunto a Genova e Cesare imbarcato... » Il est clair que Segni se trompe lorsqu'il affirme qu'à son retour d'Espagne, Alamanni vint à Florence (*Ist. flor.*, p. 79; dans la *Vita di N. Capponi* les choses sont racontées un peu différemment) ; il resta au contraire à Gênes où les ambassadeurs florentins vinrent le rejoindre. Au reste, les confusions de détail abondent dans tout le récit que Segni fait de ces événements.

Par un inconcevable aveuglement les Florentins se refusèrent encore à croire que l'empereur passerait réellement en Italie ! Ce fut seulement lorsque, par une lettre écrite de Gênes le 6 août, Alamanni eut annoncé le débarquement prochain de Charles-Quint, que l'on décida de lui envoyer quatre ambassadeurs chargés de le saluer, au nom de Florence, à son arrivée en Italie. Mais ceux-ci tardèrent à partir ; ils ne devaient être rendus à Gênes que le 26, et en attendant Alamanni reçut la mission officielle de représenter la république auprès de l'empereur, de lui exprimer la confiance avec laquelle les Florentins accueillaient sa venue, en insistant tout particulièrement sur un point capital : le prince Philibert d'Orange, d'accord avec le pape, menaçait le territoire florentin par le sud, et il s'agissait d'obtenir de Charles-Quint qu'il arrêtât les mouvements suspects de cette armée [1]. Alamanni se conforma de point en point à ces instructions : il se rendit à Savone où l'empereur débarqua d'abord, le 10 août, et lui annonça la prochaine arrivée d'une ambassade envoyée tout exprès pour lui porter l'hommage de Florence. Charles-Quint fit un accueil courtois à l'orateur florentin, et la bonne impression que celui-ci reçut de ce premier entretien fut saluée à Florence avec une grande joie [2]. Pourtant, sur la question la plus importante, l'ambassadeur improvisé ne reçut aucune satisfaction : Alamanni exposa de son mieux à l'empereur en personne, puis à l'un des personnages les plus qualifiés de sa suite, les appréhensions des Florentins au sujet de l'armée de Philibert d'Orange ; mais il se heurta toujours à un refus absolu d'intervenir dans ce qu'on lui disait être les affaires du pape ; au demeurant un accord ayant été conclu entre ce dernier et l'empereur, il n'y avait rien à faire [3].

[1] Sur tous ces événements, voir les documents publiés à l'Appendice III, nos 6 et suivants ; Alamanni avait le titre de « sous-ambassadeur » (App. III, n° 7).

[2] Appendice II, n° 42 ; Appendice III, n° 8.

[3] Lettre du 14 août (Appendice II, n° 43 ; voir aussi Appendice III, n° 10).

La déception fut grande à Florence, en apprenant que telle était l'attitude de Charles-Quint à l'égard de la république. Les illusions si tenaces que l'on y avait longtemps entretenues, s'évanouissaient l'une après l'autre : le 20 août arriva une lettre d'Alamanni qui faisait connaître les clauses du traité de Cambrai [1]. Jamais le gouvernement florentin n'avait douté de l'appui de François Ier, et les lettres mêmes de l'ambassadeur Baldassare Carducci à la cour de France exprimaient la conviction que le roi obtiendrait de l'empereur des conditions honorables pour ses alliés d'Italie. On sait ce qu'il en fut : Francois Ier renonçait à toutes ses prétentions sur la péninsule, et livrait sans conditions ses anciens alliés au bon plaisir de son heureux rival.

Le réveil fut dur pour les Florentins, et le bon renom de François Ier reçut, de ce fait, une rude atteinte en Italie : on s'indigna de sa duplicité sans même se demander si le parti, assurément peu glorieux, auquel il s'arrêtait, ne lui était pas imposé par les circonstances. L'événement ne donnait que trop raison à ceux qui n'avaient cessé de dire, comme Alamanni, qu'il ne fallait faire aucun fonds sur l'appui du roi de France, par suite des embarras au milieu desquels il se débattait. Dans cette grave épreuve, les Florentins surent adopter une attitude pleine de fermeté et de courage ; ils ne cessèrent de répéter, avec l'obstination du désespoir, qu'ils étaient prêts à tout sacrifier, sauf leur liberté, et c'est là ce que leurs délégués, Niccolò Capponi, Tommaso Soderini, Raffaello Girolami et Matteo Strozzi, allèrent dire à Charles-Quint.

Cette ambassade, à laquelle Alamanni fut adjoint avec le titre de sous-ambassadeur, ne fut peut-être reçue que grâce à ses instances et à celles de ses amis auprès de l'empereur [2] ; elle n'aboutit à rien. Pour expliquer son

[1] Lettre du 19 août (Appendice II, n° 44).

[2] Le pape, averti de l'intention des Florentins d'envoyer une ambassade à Gênes, priait instamment Charles-Quint de ne pas la recevoir. Alamanni fut chargé de faire des démarches pressantes auprès de l'empereur ; voir Appendice III, n° 9.

échec, on a parfois incriminé le gonfalonier et ses conseils, coupables de certaines maladresses [1] ; en réalité c'eût été folie d'attendre un meilleur succès d'une démarche aussi tardive. Puisque l'on n'avait pas su prévenir la conclusion du traité de Barcelone, pouvait-on en empêcher l'exécution? L'empereur se contenta de répondre, directement d'abord, puis par la bouche de ses ministres, qu'il remettait le sort de Florence entre les mains du pape ; celui-ci, à son tour, faisait déclarer, par ses délégués présents à ces négociations, qu'il ne voulait rien entendre avant que la famille des Médicis eût été remise en possession de tous ses biens et de tous ses droits à Florence.

Après une semaine d'efforts inutiles, les ambassadeurs se séparèrent sans avoir rien obtenu. Alamanni et Girolami suivirent l'empereur pendant quelques journées, lorsqu'il quitta Gènes pour se rendre à Plaisance [2]. Mais toute insistance étant restée sans effet, Girolami reprit seul le chemin de Florence, et Alamanni revint à Gènes [3]. Le gouvernement florentin avait pensé qu'il pouvait être utile de conserver un homme de confiance dans cette ville, auprès de Doria [4]. C'est donc avec une mission quasi officielle, et qui devait être rétribuée [5], que notre poète

[1] Perrens, t. III, pp. 220 et suiv. L'histoire de cette ambassade est racontée en détail par Falletti, *Assedio di Firenze*, t. I.

[2] Varchi, l. IX, c. 18. On lit à ce sujet dans une lettre des Dix à Zanobi Bartolini, 4 septembre 1529 (Arch. de Florence, *Legazioni et Commissarie dei Dieci*, vol. 47, f. 20-21) : « Da Genova, l'ultime che habbiamo sono de' 11... L'imperadore era lontano 20 miglia, dove sarà andato Raffaello Girolami con Luigi Alamanni, et per anchora non erano tornati. » Je ne sais où M. Perrens a vu que c'est avec Soderini que Girolami suivit l'empereur, et qu'ils allèrent jusqu'à Plaisance (*loc. cit.*, p. 225).

[3] Rastrelli, *Vita di Alessandro de' Medici* (Florence, 1781), I, p. 155 : lettre des ambassadeurs florentins, en date du 9 septembre.

[4] Appendice III, n° 11.

[5] Varchi dit à ce sujet : « Era stato sempre per ordine de' Signori Dieci in Genova, con due fiorini d'oro il giorno di provvisione » (l. XI, c. 46). C'est seulement au mois de juin 1530 que ce salaire fut alloué à L. Alamanni et qu'il en fut informé (App. III, n° 24), mais le document officiel porte deux ducats. Bien que la décision prise à ce moment dût avoir un effet rétroactif (la quale debbe cominciare il dì che tu lasciasti gli ambasciadori... et per commissione loro ti trasferisti a Genova), il est

passa en Ligurie les mois sombres[1] au cours desquels Florence, lentement enserrée dans le cercle des armées impériales, résista héroïquement, et vit succomber sa liberté en sauvant du moins son honneur.

Pendant ce long séjour à Gênes, Alamanni déploya la plus grande activité au service de sa patrie, et il est permis de penser que les remerciements chaleureux, dont les Dix ne cessaient de lui envoyer l'expression, n'étaient pas de simples formules de politesse officielle. Les relations de Florence et de Gênes devenaient de plus en plus difficiles, et il était de la plus haute importance pour le gouvernement florentin d'entretenir en Ligurie un agent dévoué, qui lui assurât une communication constante avec la France; or Andrea Doria était au service de l'empereur, et si quelque chose étonne, c'est qu'Alamanni ait réussi pendant si longtemps, presque jusqu'à la chute de Florence, à se maintenir à Gênes. Dans la circonstance, ce fut un grand bonheur pour les Florentins d'être représentés auprès de Doria par un homme qui fût à ce point *persona grata*, et qui sût déployer autant de zèle et de tact dans une situation éminemment délicate.

En effet, les incidents les plus fâcheux se multipliaient entre les deux républiques, et si la seigneurie de Florence s'efforçait d'être agréable à Doria en l'autorisant à faire des achats de blés en Toscane, malgré ses propres besoins, et chargeait Alamanni de faire sentir tout le prix de ce sacrifice[2], d'autres causes de conflit n'étaient pas évi-

douteux qu'Alamanni ait jamais touché ce salaire, vu l'état où se trouvèrent alors réduites les finances de la république. Varchi raconte (l. XIII) que le 28 février 1532 on décida que les ambassadeurs, commissaires, etc., qui avaient été chargés de quelque mission, de 1527 à 1530, aux frais de l'Etat, devaient se présenter dans un délai de deux jours pour rendre compte de leurs dépenses. Inutile d'ajouter qu'Alamanni ne se présenta pas.

[1] Quoi qu'en dise Varchi (l. IX, c. 18), il ne paraît pas qu'Alamanni soit rentré à Florence depuis qu'il en était parti en mars ou avril 1529; ses lettres et surtout les documents que j'ai réunis à l'Appendice III nous le montrent constamment à Gênes, jusqu'au moment où il passa en France.

[2] Appendice III, n° 13.

tées avec assez de soin. Un jour c'étaient des corsaires français qui, après avoir dépouillé des sujets gênois à Vada, obtenaient un sauf-conduit des autorités de Livourne et s'éloignaient sans être inquiétés ; des représentations étaient faites à Florence à ce sujet, et Alamanni était chargé de veiller à ce qu'aucune représaille ne fût exercée contre les Florentins établis en Ligurie[1]. Un peu plus tard, en novembre, se produisait un incident beaucoup plus regrettable : quelques galères de Doria, passant en vue de Livourne, avaient essuyé le feu des canons placés dans les tours qui défendaient l'entrée du port, et l'un des vaisseaux avait reçu de sérieuses avaries. L'amiral gênois accueillit fort mal les explications et les excuses qui lui furent présentées : il ne pouvait se tenir pour satisfait à si bon compte, n'étant nullement convaincu qu'une simple méprise, ainsi qu'on le prétendait, eût causé tout le mal[2]. Comme à ce même moment Alamanni était chargé de solliciter un sauf-conduit pour Rosso Buondelmonti, que la seigneurie avait l'intention d'envoyer en France, Doria répondit par un refus qu'il ne prit pas la peine d'envelopper dans des formules aimables[3]. Là ne s'arrêtaient pas les difficultés auxquelles devait faire face l'orateur florentin à Gênes (c'est ainsi qu'Alamanni fut alors désigné) : le pape multipliait ses efforts pour isoler Florence et réduire les habitants aux abois. Vers le milieu de novembre, il réussissait à obtenir des Gênois qu'ils suspendissent toute relation commerciale avec les assiégés, pour ne pas leur fournir d'argent[4].

[1] Appendice III, n° 12.

[2] *Ibid.*, n°s 14-16.

[3] Appendice III, n° 16. Voici quelques phrases de la réponse de Doria : « Io attendaro a fare quello che il servicio e debito che ho al mio principe ricerca, et se da questo servicio succedarà nissuna cosa che non sia bene a satisfactione di V. S^ria^, quelle lo haverano da attribuir' a l'obligo che tengo a cui servo e al mio stesso honore. Et se nel fatto del salvo condotto per l'homo suo destinato in Franza non hano quello che mi ricercano, procede perché in questa città stando servitore de l'imperatore, non mi è lecito fare tal cosa. »

[4] Lettre du 18 novembre 1529 (Appendice II, n° 47).

Au milieu de ces diverses négociations, Alamanni n'oubliait pas d'envoyer à ses compatriotes tous les secours qu'il pouvait leur procurer, secours en hommes, chaque fois qu'il entendait parler d'un capitaine disposé à prendre les armes au service de Florence [1], secours en argent surtout, les plus nécessaires peut-être en pareil cas. C'est sous ce dernier aspect que l'activité d'Alamanni, pendant le siège de Florence, s'exerça de la façon la plus utile. Les documents officiels, négligés jusqu'ici, permettent de retracer le rôle que joua alors le poète, avec plus de précision que ne l'ont fait ses biographes anciens.

La guerre se prolongeait d'une façon inquiétante : l'hiver finissait, et les Florentins, malgré la belle confiance avec laquelle ils parlaient sans cesse de leur prochaine délivrance, ainsi que de la faveur que Dieu ne pouvait manquer de leur accorder, sentaient que, pour rompre le cercle de fer qui se refermait lentement autour d'eux, il fallait prendre l'ennemi à revers. Mais à qui s'adresser pour obtenir une armée de secours, ou l'argent nécessaire pour la mettre sur pied ? A cette question, les Florentins répondaient d'instinct : au roi de France ! Il fut donc décidé que l'on enverrait en France un ambassadeur extraordinaire, chargé de joindre ses efforts à ceux de Baldassare Carducci, pour décider François Ier à intervenir sans retard. L'ambassadeur choisi ne fut autre que Luigi Alamanni [2]. Dans les premiers jours d'avril, il reçut l'ordre de quitter Gênes dans le plus grand secret, et de se rendre à la cour en toute hâte, afin de représenter au roi la gravité de la situation : il n'était plus temps d'hésiter ; Florence avait besoin de secours immédiats ; repoussant les ouvertures qui lui étaient faites, la république entendait rester jusqu'au bout fidèle à la France, mais il fallait que les pro-

[1] Lettres à Francesco Tosinghi, 14 septembre et 7 octobre (*ibid.*, nos 45, 46 ; voir aussi le n° 55 de l'App. II et le n° 24 de l'App. III).

[2] Évidemment on le chargeait de la mission pour laquelle on avait d'abord songé à Rosso Buondelmonti ; c'est à la suite du refus de sauf-conduit (cfr. ci-dessus, p. 83) que l'on recourut à Alamanni qui, étant à Gênes, trouverait sans doute quelque moyen pour gagner la France.

messes tant de fois répétées portassent enfin leurs fruits. Alamanni devait rester peu de temps à la cour, d'où l'on espérait qu'il saurait rapporter pour réponse « des faits et non des propos en l'air [1] ».

La lettre des Dix qui portait cette décision au poète se croisa justement avec une longue missive dans laquelle Alamanni, qui partageait toutes les préoccupations des assiégés, leur soumettait un projet dont la réalisation devait assurer aux Florentins les secours attendus. Le gonfalonier et ses conseils reconnurent que ce projet était moins chimérique que le leur; il était d'ailleurs proposé par un homme qui, dans la question des alliances, avait toujours fait preuve d'une grande clairvoyance, sans aucune des illusions qui obscurcissaient le jugement de ses compatriotes. Aussi la lettre d'Alamanni fut-elle accueillie avec joie : l'ordre qui lui avait été envoyé de partir pour la France fut aussitôt rapporté, et c'est pour le presser de mettre sans retard son plan à exécution qu'une nouvelle lettre lui fut adressée [2].

En quoi consistait ce plan, dont les Dix écrivaient qu'il pouvait être le salut de Florence ? Il est malheureusement impossible de le dire avec précision, car ce n'est qu'avec la plus grande prudence que l'on s'en expliquait par lettres [3]. Toutefois, en rapprochant et en contrôlant l'un par l'autre un certain nombre de témoignages empruntés aux correspondances officielles de cette période, on voit se dessiner avec une suffisante clarté le rôle joué par Alamanni dans ces négociations. Tout d'abord c'est lui qui fit savoir le premier que les banquiers et marchands florentins établis a Lyon pouvaient être les bailleurs de fonds dont on avait besoin; personne à Florence ne s'en était avisé. L'idée vint de France et fut sans doute confiée à Alamanni

[1] Append. III, n° 17.

[2] Append. III, n° 18.

[3] La lettre d'Alamanni (26 mars 1530, arrivée seulement à Florence le 7 avril qui certainement contenait tout au long l'expose de ce plan, est entièrement chiffrée, et il m'a été impossible d'en retrouver le chiffre: cfr App. II, n° 50.

par quelqu'un de ses amis de Lyon, Ruberto degli Albizzi, Bernardo Altoviti, ou encore le trésorier de Provence Giuliano Buonaccorsi. Le désintéressement des Florentins de Lyon n'allait pas jusqu'à offrir de faire les frais d'une expédition au secours de leur patrie ; il s'agissait d'une opération assez compliquée. Le roi de France leur devait de 55 à 60 mille ducats environ, qui menaçaient de ne leur être jamais remboursés, et ils se montraient disposés, au cas où ils rentreraient dans cette somme, à en consacrer la moitié, soit 30.000 ducats, aux frais de la guerre [1]. Encore fallut-il que Bernardo Altoviti, consul de la nation florentine à Lyon, reçût pleins pouvoirs pour signer, au nom de la seigneurie, l'engagement de rembourser cette somme après la guerre [2]. Si méritoire que fût l'avance consentie, elle ne saurait donc être confondue avec un don pur et simple ; les Florentins de Lyon y trouvaient même leur compte, car les secours demandés pour Florence leur fournissaient une occasion inespérée de rentrer dans une partie de l'argent qui leur était dû. Le vrai mérite de la combinaison revient à ceux qui, sans intérêt personnel, obtinrent de François Ier le règlement de cette dette, puis aux citoyens de bonne volonté qui décidèrent les marchands florentins à en abandonner la grosse moitié, et se chargèrent de faire parvenir à Florence les sommes ainsi réalisées.

Telles sont, en effet, les deux phases qu'il importe de bien distinguer dans les négociations qui s'engagèrent à ce propos. Les principaux acteurs furent, dans la première, Baldassare Carducci et Giuliano Buonaccorsi[3] ; ce sont eux

[1] Lettres de B. Carducci aux Dix, 27 avril et 5 mai 1530 (*Carteggio dei Dieci*, Responsive, vol. 150 (anc. 148), f. 367 et 475) ; de la première de ces deux lettres il ressort que le roi eût voulu que le montant de sa dette fût entièrement consacré à secourir Florence.

[2] Append. II, n° 53, et Append. III, n° 23.

[3] « Habbiamo inteso l'arrivo di Giuliano Buonaccorsi in Corte, il quale con l'oratore insieme attendeva a dar perfectione a quanto era disegnato » (App. III, n° 20). C'est à la fin de mars que se place cette arrivée de Buonaccorsi à la cour, c'est-à-dire au moment même où Alamanni communiquait tout le projet à son gouvernement. J'ajoute que l'intervention de Buonaccorsi n'était peut-être pas absolument désintéressée ; voir ci-après, p. 87, note 3.

qui eurent à vaincre les résistances du roi et surtout de ses conseils. A la vérité François Ier faisait bon accueil à la combinaison ; elle lui permettait de secourir indirectement Florence, sans rompre d'une façon formelle les engagements qu'il avait pris avec l'empereur, par suite sans compromettre la restitution de ses fils, restés comme otages entre les mains de Charles-Quint [1] ; le pape avait beau réclamer [2], il ne pouvait empêcher le roi de payer ses dettes aux Florentins de Lyon. Mais il y avait d'autres obstacles à surmonter : les avances dont ces banquiers désiraient être remboursés avaient été faites pour la plupart, non au roi personnellement, mais à Semblançay. Or depuis le procès et la condamnation de ce personnage, ceux qui avaient prêté les mains à ses malversations pouvaient être considérés comme ses complices, et non comme les créanciers de la couronne : les ministres du roi étaient donc peu disposés à reconnaître le bien fondé de leurs réclamations [3]. En faisant droit aux demandes réitérées de Carducci et de Buonaccorsi, il faut avouer que François Ier donna un

[1] Lettre déjà citée de B. Carducci aux Dix, 27 avril 1530.

[2] Le pape avait eu connaissance de l'arrangement projeté et faisait des démarches auprès du roi pour en prévenir l'exécution (lettre de Carducci citée ci-dessus) ; voir aussi Busini, *Lettere*, p. 166.

[3] Carducci écrivait (lettre citée) : « Essi loro (a' mercanti) risuscitato un credito di più anni, et già messo a uscita per havere buona parte dependenza da S. Blansè (Semblançay), le cose del quale son non solo in mala conditione ma in acommatione di tutto questo governo. » Sur Semblançay et son double procès, voir Paulin Paris, *Études sur François Ier*, Paris, 1885, t. I, ch. VI ; la condamnation de Semblançay, à la suite de son procès criminel, remontait au 9 août 1527 ; plusieurs Florentins de Lyon y avaient été compromis, notamment Ruberto degli Albizzi, Tommaso Guadagni *ibid.*, p. 238, et E. Picot, *Bulletin Italien*, II (1902), p. 25). — Les négociations auprès du roi furent entamées par B. Carducci, puis les marchands envoyèrent toutes leurs *cedole* par Buonaccorsi, « il quale fara VIII, X, o XI m. di crediti di detto S. Blansè », dit Carducci. Dans une autre lettre (11 mai ; *ibid.*, f. 477) Carducci écrivait : « Noi attendiamo la provisione de' danari per la via più volte detta de' mercanti, per causa d'una assegnatione quale si è ottenuta a questo effetto di certi crediti loro, come appieno più volte si è scritto, alla quale expeditione ha dato qualche poco di dilatione et da un credito di Giuliano Buonaccorsi, per non parere a questi signori del consiglio molto legittimo, per havere dependentia da S. Blansè ; pure quando non passasse si ometterà, et si fara la expeditione degli altri. »

gage non équivoque de sa bonne volonté envers les assiégés.

Le rôle d'Alamanni ne fut guère que celui d'un intermédiaire, mais d'un intermédiaire indispensable: s'il ne se rendit pas en personne à Lyon, comme on l'a prétendu sans fondement[1], il fut en relations constantes avec ses compatriotes fixés dans cette ville, et par eux avec les Florentins établis en Angleterre[2]; il pressait les uns et les autres d'envoyer les sommes promises et se chargeait de les faire parvenir ou de les porter lui-même à Pise[3]. Un premier envoi de 4,000 ducats fut fait vers le milieu d'avril; dans les premiers jours de mai, Alamanni vint à Pise en personne, porteur de 5,000 ducats[4], et il en expédia encore 6,000 dans le courant de juin[5].

[1] Segni, *Istorie*, l. IV, p. 185 : « Luigi Alamanni... si era ritirato a Lione poiché il papa si era messo in lega con l'imperadore. » Cfr. Varchi, l. XI, c. 46. Mais Alamanni ne quitta Gênes que pour aller à Pise; s'il se rendit à Lyon pour y prendre de l'argent, ce ne fut qu'un peu plus tard, comme on le verra.

[2] Sur ces relations d'Alamanni avec les marchands de Lyon et avec ceux d'Angleterre qui fournirent 1,060 ducats, voir App. II, nos 52 et 53. De Flandre, quelques subsides furent aussi envoyés : « Li mercanti di Lione et di Angliterra et Fiandra... si sono tassati ciascuno in certa somma di danari et ce li hanno rimessi di qua. » (Lettre des Dix à B. Gualterotti, 6 juin, dans le vol. 47 des *Legazioni et commissarie*, f. 147.) Les Florentins établis à Venise firent la sourde oreille à toutes les sollicitations (au même, lettre du 30 juin, *ibid*, f. 153).

[3] Lettre des commissaires de Pise aux Dix, 19 avril 1530 : « Il quale gentile huomo et da bene (L. Alamanni) ha mandato di qua ducati 4 mila a Giovanni Serristori in contanti, con ordine ce li paghi per V. S. con obligatione di vi havergli a' suoi piaceri, e quali haviamo havuti et facto l'obbligho in forma, et sono a stanza loro, et non si toccheranno in modo alchuno infino da quelle ci sarà commesso in contrario ; et scrive il prefato Luigi havere di nuovo mandato a posta a luoghi opportuni per finire l'opera, et noi l'haviamo sollecitato al possibile et confortatolo al venire in persona, come pare a V. S. » (*Carteggio dei Dieci*, Responsive, vol. 150 (anc. 148), f. 282.) Ce Giovanni Serristori (apparemment le beau-frère du poète) servait d'intermédiaire habituel entre Alamanni et la république pour ces questions d'argent: voir Appendice III, n° 22.

[4] « Per l'ultime si scripse a V. S. come qui era arrivato Luigi Alamanni con 5,000 ducati. » (*Ibid.*, f. 394 ; voir aussi Appendice III, n° 21.) Alamanni était de retour de Pise à Gênes le 22 mai (Appendice II, n° 55).

[5] Appendice III, n° 23.

Put-il fournir aux assiégés d'autres secours que ces 15,000 ducats? Les correspondances officielles n'ont conservé la trace d'aucun nouvel envoi, et les témoignages peu concordants des historiens contemporains ne permettent pas d'affirmer qu'Alamanni ait réussi à en expédier davantage[1]; toutefois, il se peut que, vers la fin de juillet, le total de 20,000 ducats ait été atteint[2]: c'est la somme que l'on considère en général comme ayant été fournie à Florence par les soins du poète. A dire vrai, on attendait plus des marchands de Lyon, et les Florentins déçus s'en prirent un peu à tout le monde, au roi de France que l'on accusa une fois de plus de trahir ses alliés, et même à Luigi Alamanni sur le compte duquel courut un mauvais bruit, dépourvu de fondement comme de vraisemblance: il aurait perdu au jeu une partie de l'argent qu'il avait reçu pour secourir les assiégés[3]. L'on ne saurait accueillir cette calomnie que sur de bonnes preuves; or celles-ci font absolument défaut, et l'on ne doit voir là qu'un indice du découragement qui commençait à gagner les Florentins: lorsqu'on se sent vaincu, il est bien rare que l'on ne crie pas à la trahison.

Du roi de France, ni Alamanni ni personne ne put rien obtenir, et il avait l'imprudence de promettre toujours[4]! Vers le mois de mai, il fut beaucoup question d'envoyer en Italie, pour commander l'expédition qui devait dégager Florence, Antonio Doria, capitaine alors assez renommé. Mais à voir les difficultés que soulevait l'engagement déli-

[1] Varchi dit: « In tutto dintorno a ventimila ducati » (l. XI, c. 46); Nerli donne le même chiffre (l. X, vol. II, p. 160) et Nardi parle de 15 à 20 mille écus d'or (l. VIII, c. 80.; Giuliano de Ricci, dans son ouvrage resté manuscrit (Florence, Bibl. Nazionale) sur les *Casate e famiglie fiorentine* (Quartiere S. Spirito, parte 1ª, p. 314) dit 14 ou 16 mille ducats. Busini ne parle que d'un seul des envois d'Alamanni (*Lettere*, p. 167).

[2] Voir ci-après, p. 91, note 6.

[3] Varchi (l. XI, c. 46) est le seul historien qui se soit fait l'écho de ce bruit; il n'entendait d'ailleurs nullement en garantir l'exactitude, car il dit: « nè mancò chi dicesse.... »

[4] Les Dix écrivaient à B. Carducci, le 21 juin: « Certamente aspettiamo qualche aiuto da quel Re,... il quale se fara quello officio dite ha promesso, sanza dubio sara di gran profitto » (*Leg. e comm.*, vol. 47.)

nitif de ce personnage au service de la république, Alamanni sentait la confiance lui manquer : « Dieu veuille, écrivait-il, que ce ne soient pas des difficultés comme on en met en avant quand on ne veut rien faire ; du roi de France je ne puis le croire[1]. » Et les Dix, effrayés des exigences qu'aurait sans doute Antonio Doria, insistaient pour que le roi ne l'envoyât qu'avec une bonne somme d'argent ; sinon, autant valait qu'il ne vînt pas[2] ! Ce fut un autre capitaine, Francesco Ferruccio, qui prit le commandement de la petite armée dans laquelle les Florentins mirent leur dernier espoir. Mais Ferruccio n'avait pas moins besoin d'argent, et il n'en recevait pas[3] ! Lorsque, à la fin de juillet, François Ier, au lieu d'envoyer les secours en espèces que l'on attendait, parla d'organiser lui-même une expédition, la patience échappa aux assiégés : « Au point où nous en sommes, n'ayant plus que peu de temps à vivre, nous ne saurions attendre le salut de pareils projets ; c'est se moquer de nous et nous empêcher d'entreprendre nous-mêmes quoique ce soit ![4] »

Si Alamanni n'apportait pas d'argent à Ferruccio, ce n'était pas faute de travailler à en obtenir ; aucun échec ne le décourageait, et il donna dans ces circonstances criti-

[1] Lettre du 27 mai 1530 (App. II, n° 55), malheureusement chiffrée en partie.

[2] « Senza dubio venendo sanza provisione, vorremo più presto che restassè di costà che, quando fusse qua, non lo potere poi contentare. » (Lettre des Dix à B. Carducci, 30 mai ; registre cité.)

[3] Sur les besoins d'argent de Ferruccio et sur toute cette belle page d'histoire florentine, voir les documents publiés dans le volume intitulé *Francesco Ferruccio e la guerra di Firenze*, 1529-1530 ; Florence, 1889.

[4] Lettre des Dix à B. Carducci, 25 juillet *loc. cit.* : « A noi è molto grato che cotesta maestà habbia si buona intentione verso la città et pensi di continuo alla liberatione di quella ; ma non ci paiono già questi modi da salvarla, perché essendo ridotti in termine che per molto poco tempo habbiamo da vivere, haremo prima consumato quello che è, se anchora fosse triplicato, che per quel modo che mostra desidera il Christmo si fusse venuto a conclusione alcuna... Non sono adunque i modi questi che tiene il Christmo per salvarci, li quali non gli sono messi innanzi per altro se non per intrattenerci in speranza, tanto che non possiamo combattere nè fare altro. »

ques un bel exemple de courage et de ténacité [1]. Mais un contretemps grave vint l'empêcher de poursuivre sa campagne et de se signaler par de nouveaux services rendus à sa patrie : vers le milieu de juillet, le séjour de Gênes lui fut interdit [2]. Il fallait s'y attendre ; une seule chose même doit nous étonner, c'est que la présence d'Alamanni ait été tolérée aussi longtemps en Ligurie. Dès le mois de mai, le pape s'était plaint que cette ville servît d'asile à ses pires ennemis, à ceux qui ne cessaient de secourir Florence. En réponse à ces doléances, le doge de Gênes écrivait au prince d'Orange des lettres où il s'excusait de ce que des secours fussent parvenus à Pise par l'intermédiaire d'un agent établi à Gênes, et promettait de faire bonne garde [3] ; mais Alamanni se flattait de tromper la vigilance des Génois [4], et il y réussit pendant près de deux mois. Chose curieuse ; ce n'est pas aux relations amicales qu'il entretenait avec Andrea Doria qu'il dut de pouvoir échapper à la surveillance réclamée par le pape, tout au contraire. L'amiral tenait la mer à ce moment, occupé à combattre sur les côtes d'Espagne les corsaires de Barberousse, et Alamanni se réjouissait de cette absence qu'il espérait voir se prolonger encore pendant les mois de juin et de juillet [5]. Qui sait si le retour de Doria, invité par l'empereur à faire meilleure garde, ne fut pas précisément cause de la déconvenue d'Alamanni ? Celui-ci s'était apparemment rendu en France pour rapporter lui-même les quelques milliers de ducats que l'on avait encore réunis, et c'est à son retour que le territoire de Gênes lui fut interdit. Tout ce que put pour lui l'amitié de Doria fut de le faire maintenir en liberté, mais avec ordre de retourner sur ses pas, au lieu de poursuivre sa route vers Pise [6].

[1] Sur les belles lettres qu'il écrivit alors, voir Deuxième Partie, ch. VIII, § III.

[2] Voir Appendice III, n° 25.

[3] Lettre, malheureusement sans date, publiée par E. Bernabo Brea, *Sulla congiura del conte G. Luigi Fieschi* (Genova, 1863), p. 148.

[4] Lettre du 27 mai, post scriptum (Append. II, n° 56).

[5] Lettre du 27 mai (Append. II, n° 55).

[6] C'est ainsi qu'il convient d'interpréter le récit de Varchi (l. XI, c. 46),

Il se retira donc en France, et c'est de là qu'il dut suivre, impuissant, les dernières convulsions de Florence, la marche hardie de Ferruccio à travers l'Apennin et la mort à Gavinana de ce dernier héros de la liberté florentine, suivies de près par la capitulation de la ville (12 août).

D'abord Alamanni se rendit à la cour, qu'il rejoignit à Angoulême le 30 juillet. Il était porteur de lettres de la seigneurie pour l'ambassadeur florentin, Baldassare Carducci; et comme celui-ci était malade, il eut l'honneur de plaider lui-même la cause de Florence auprès du roi et de Montmorency[1]. Resta-t-il quelque temps à la cour, ou bien revint-il en Provence, sa mission une fois accomplie? Cette dernière hypothèse paraît plus vraisemblable. Lorsque les représailles commencèrent contre tous ceux qui avaient pris une part quelconque à la défense des institutions républicaines à Florence, Alamanni ne fut pas oublié: son nom figure sur la liste des citoyens bannis pour trois ans, et dont le châtiment devait être converti en peine de mort avec confiscation de leurs biens, s'ils ne se confor-

bien que cet historien semble dire, à tort, qu'Alamanni porta lui-même à Pise les dernières sommes recueillies; le texte de Nardi est beaucoup plus précis (l. VIII, c. 80); mais le témoignage de Marino Sanuto dissipe toute espèce de doute: « 12 Luio 1530. Si dice che da Genoa sono avisi che Loys Aleman era stà ritenuto in Genoa perchè veniva con alcuni dinari che haveva hauti in Francia per far zente et donar socorso a Firenze. » (*Diari*, vol. 53, col. 366) Dans une lettre au prince d'Orange, la seigneurie de Gênes s'excusait de n'avoir pas fait plus qu'expulser Alamanni : « Quando con nostro honore havessimo potuto far più oltra che mandarlo fuora del territorio e paese nostro, l'haressimo indubitamente fatto. » (Bernabò Brea, *op. cit.*, p. 182.) — Quant à la question de savoir si les assiégés furent privés des derniers secours que leur apportait Alamanni, les avis sont partagés : à en croire de Ricci (*op. cit.*), celui-ci ne leur aurait rien transmis, ce qui est manifestement faux; selon Varchi, l'argent qu'Alamanni n'avait pu faire passer par Gênes fut porté à Pise par Giov. Paolo Orsini, fils de Renzo da Ceri, et lieutenant de Ferruccio; on peut donc croire que toutes les sommes recueillies en France parvinrent à destination.

[1] Lettre de Carducci à Montmorency, Angoulême, 31 juillet 1530, publiée par Molini, *Documenti di storia italiana*, II, p. 321. Nous voyons par ailleurs qu'en lui écrivant le 25 juillet, les Dix félicitaient Alamanni de s'être retiré à la cour et le priaient de faire tout son possible pour obtenir des secours du roi (Append. III, n° 25).

maient pas à cette sentence. Le séjour assigné à Luigi Alamanni était la Provence[1]. Aucune résidence ne pouvait mieux lui convenir, du jour où Florence lui était fermée ; mais il est peu probable que l'on ait eu pour but de lui plaire: on savait qu'il y était déjà, et l'on désirait ne pas l'en voir bouger[2].

Pour la seconde fois, Alamanni se voyait chassé de sa patrie, et dans des conditions plus désespérées qu'en 1522.

[1] Alamanni figure dans la liste des « Confinati per tre anni et tornare per le otto fave nere ; et rompendo il confino, bando del capo et confiscatione de' beni », qui se lit dans une collection de documents relatifs aux événements de 1530 (*Memoria e nota di cittadini suti per l'ufficio degli Otto di guardia e balia, addì 4 d'ottobre 1530, morti, banditi e confinati in diversi luoghi e in diversi tempi*), conservée dans un manuscrit de Florence, Bibl. Nazionale, cod. Palat, 552, f. 145 et suiv. Le nom d'Alamanni est accompagné de la mention : *in Provenza*. Cfr. Varchi, l. XII, c. 2.

[2] Ce n'est pas l'avis de M. Corso : celui-ci pense que, tout au contraire, Alamanni devait être en Italie (*op. cit.*, p. 75), parce que l'une de ses églogues, la XIIIe des *Opere Toscane*, fut certainement écrite, à l'en croire, lorsque le poète condamné gagnait la Provence. Cette églogue met en scène deux bergers, Titiro (Alamanni) et Melibeo (?) qui se lamentent sur les malheurs de leur patrie (Florence) ; Melibeo refuse de s'exiler ; Titiro au contraire lui vante le pays situé au delà des Alpes et lui assure qu'ils y trouveront bon accueil auprès d'Admète, le meilleur des rois (François Ier), et de deux princesses accomplies (Louise de Savoie et Marguerite de Navarre) ; alors Melibeo se décide à partir. Mais l'exil dont parle Titiro est volontaire et non l'effet d'une condamnation ; d'ailleurs tout, dans cette églogue, est de pure fantaisie, et loin d'y voir le reflet de quelque scène vécue, j'y reconnaitrais plutôt le premier acte d'Alamanni courtisan, désireux de se concilier, même au prix de flatteries quelque peu excessives, la faveur du roi et de sa cour. Est-ce à l'instant où Alamanni allait gagner la terre d'exil qu'il aurait célébré celle-ci comme

> Un si beato.... e bel paese,
> Ch'oggi invidia gli porta il mondo ?

Et aurait-il osé, lui, Florentin, louer à ce moment la paix de Cambrai, par laquelle François Ier avait manqué à toutes ses promesses vis-à-vis de Florence, en disant du roi :

> Et or che ogni altro e il bel paese gallo
> Per ristorare il mondo ha posto in pace ?

Cette églogue dut être écrite, non en Italie, mais en France, un peu plus tard, lorsque le poète, ne voyant plus d'autre avenir pour lui et pour les siens, entreprit de se rendre agréable à François Ier ; c'est même pour cela qu'il y feint de s'être fixé en France de bon gré.

S'il retrouvait à Aix des amitiés précieuses, aucun des compagnons qui avaient partagé son premier exil n'était plus là: Zanobi Buondelmonti était mort sans avoir vu les horreurs du siège; Battista della Palla allait finir en prison à Pise[1], et Antonio Brucioli, exilé à Venise, devait y mourir, bien des années plus tard, victime de persécutions religieuses[2]. En ce qui le concernait personnellement, Alamanni ne pouvait se faire d'illusions: c'était l'exil définitif. La victoire du pape soutenu par les armes impériales était complète. En dépit de l'héroïsme que les Florentins avaient su déployer, ils avaient, en somme, fait preuve de peu d'habileté politique; à supposer même qu'une nouvelle occasion de prendre leur revanche dût se présenter, on pouvait prévoir qu'ils n'en sauraient plus profiter. Tous les amis de la liberté étaient persécutés systématiquement, et Alamanni ne devait pas s'attendre à beaucoup d'égards pour sa personne, alors que l'on frappait les libraires qui vendaient ses ouvrages[3]! C'était bien la fin du régime à la

[1] Varchi, l. XII, c. 15.

[2] Brucioli était rentré à Florence en 1527, comme Alamanni et les autres conjurés de 1522; mais s'étant rendu suspect de luthéranisme, il eut des démêlés avec les moines de Saint-Marc (Busini, *Lettere*, pp. 33 et suiv.; Varchi, l. VIII, c. 30) et fut condamné à s'exiler avant les événements de 1529-1530. Retiré à Venise, il y traduisit l'ancien et le nouveau Testament et mourut en 1566. Sur la dernière partie de sa vie, voir G.-P. Pons, *Antonio Brucioli* dans la *Rivista Cristiana*, anno III (1875), pp. 273 et 313. Ce qui est regrettable pour la mémoire de Brucioli, c'est qu'il fut formellement accusé par les « fuorusciti » florentins de faire le métier d'espion au service de Cosme Ier (lettre de Filippo Strozzi, publiée par L.-A Ferrai, *Cosimo de' Medici* (Bologne, 1882), p. 252).

[3] Je n'attache qu'une médiocre importance au récit de Niccolò Franco (*Dialoghi piacevoli*, Venezia, 1554, p. 245), d'après lequel Clément VII aurait fait brûler par le bourreau les *Opere Toscane*, dès leur apparition, à Rome; mais il est plus certain qu'à Florence un libraire qui avait en magasin quelques exemplaires d'œuvres d'Alamanni fut condamné à 80 écus d'amende et au bannissement; un autre, qui en avait vendu quatre volumes, fut condamné à une amende de 200 écus. Ces renseignements sont fournis par Dom. Maria Manni, d'après un manuscrit Strozzi dont il m'a été impossible de retrouver la trace, et reproduits par Mazzuchelli dans sa biographie d'Alamanni (article relatif aux *Opere Toscane*); le fait est d'ailleurs confirmé par Busini (*Lettere*, p. 218), à propos des griefs élevés par les Florentins contre le duc Alexandre. Mais est-ce bien des *Opere Toscane* qu'il est question dans ces griefs? Si les

faveur duquel Florence avait été, pendant trois siècles à la tête du mouvement artistique et littéraire; c'était la fin de la liberté dont les Florentins avaient eu l'honneur d'être en Italie les derniers défenseurs, et au culte de laquelle Alamanni avait sacrifié son repos et ses plus chères affections. Il était trop clairvoyant, il avait suivi avec trop d'attention les moindres incidents du grand drame qui s'achevait, pour ne pas comprendre qu'on était arrivé au dénouement. Une vie nouvelle allait commencer pour lui : sans rien oublier du passé, sans marchander son appui aux tentatives que firent encore quelques impénitents en faveur de la liberté de Florence, il tourna de préférence ses regards vers l'avenir. Il était jeune encore et devait songer à la fortune de ses deux fils. C'est en France qu'il crut pouvoir le mieux trouver l'emploi de ses facultés, et l'événement prouva qu'il ne se trompait pas.

Au moment d'aborder cette seconde période de la vie de Luigi Alamanni, arrêtons un peu nos regards sur la physionomie morale de ce poète républicain et patriote, qui va se transformer en poète de cour et en diplomate au service d'un monarque étranger. Si son visage reflétait exactement son âme[1], ses traits devaient avoir une expression grave et douce, d'une gravité qu'avaient accentuée les mécomptes et les tristesses d'une vie agitée, d'une douceur qui était innée. Les ardeurs de la jeunesse une fois passées, Alamanni était incapable de violence, même dans ses écrits ; la virulence fait entièrement défaut jusque dans ses satires. Au fond c'était un timide, un réservé, un mo-

condamnations dont il s'agit furent antérieures à 1532 (date où parut le premier volume des *Opere Toscane*), il ne saurait être question que de l'*Orazione al Popolo* et de la *Selva* qu'Alamanni avait fait imprimer dès 1529. C'est bien probablement contre cette brochure, inspirée par un profond amour de la liberté, que s'exercèrent les rigueurs de la police d'Alexandre ; quant aux *Opere Toscane*, elles parurent revêtues d'un privilège de Clément VII.

[1] Aucun portrait d'Alamanni remontant à la période de sa jeunesse ne m'est connu; le plus intéressant est celui que son fils Battista fit placer en tête de l'édition de l'*Avarchide* en 1570 ; bien que tardif, il offre quelques garanties de ressemblance. On en trouvera une reproduction en tête de ce livre.

deste. En politique, il n'aspira jamais à jouer les premiers rôles; il se contenta d'être un homme de bonne volonté, plein de zèle et de dévouement, capable de sacrifice, sans ombre d'ambition. Aussi peu soldat que tribun, sa vocation n'était pas de conduire les hommes, et il ne s'y risqua jamais. De là vient qu'avec tout son patriotisme et toute sa ténacité il ne joua qu'un rôle assez effacé. La noblesse de son cœur, la droiture de son caractère, l'élégance de sa parole ne prenaient toute leur valeur que dans l'intimité; il était né pour l'amitié, et partout en effet, en Toscane, en Provence, à Gênes, à Lyon, à Paris, il se fit des amis. Son esprit vif, souple et fin se prêtait en outre merveilleusement aux négociations diplomatiques, dans lesquelles il apportait une grande force de volonté avec l'autorité de son caractère et de son talent.

Causeur aimable, dont le regard devait se voiler souvent de mélancolie, ami sûr et dévoué, diplomate d'instinct et plus tard d'expérience, tel apparaît l'homme, abstraction faite du poète; tel il était avant 1530, tel il devait rester par la suite. Ce n'est pas lui qui changea, ce furent les circonstances: transporté dans un monde nouveau, Alamanni sut s'y adapter sans cesser d'être lui-même. Il déplait à certains historiens que l'ancien conspirateur, que l'auxiliaire de Ferruccio se soit fait courtisan, et ait exercé, d'une façon relativement discrète d'ailleurs, l'art habituel des courtisans, la flatterie. Mais on ne saurait, en bonne justice, lui en faire un crime; il ne doit pas porter la responsabilité d'événements qu'il avait trop bien prévus, et qu'il aurait tant voulu prévenir. Le fait même qu'après avoir mis tout son espoir en François Ier, il avait vu le salut de Florence dans l'alliance impériale, quitte à se retourner ensuite vers la France, montre, à défaut d'esprit de suite, son entière bonne foi. Tel un naufragé s'attache désespérément à une épave, puis à une autre, pour revenir à la première, à laquelle finalement il sait bon gré de le conduire au port.

CHAPITRE II

1531-1556

I

1531-1538

Alamanni à la cour de France. — Largesses de François Ier: la chatellenie de Tullins; le Jardin du Roi à Aix; autres libéralités; position du poète à la cour. — Nouveaux efforts pour restaurer la liberté florentine; rôle d'Alamanni dans ces négociations.

Dès son premier séjour en France, Alamanni avait été présenté à la cour ; à plusieurs reprises on avait pu le voir à la suite des armées royales en Italie. Mais uniquement préoccupé alors d'arracher Florence à la domination des Médicis, il s'était, pour ainsi dire, oublié lui-même. Apparemment, les occasions lui avaient manqué pour se distinguer parmi les mille agents politiques et aventuriers italiens dont François Ier utilisait journellement les services. De retour en France, après des événements autrement graves que ceux de 1522, on peut croire qu'Alamanni, instruit par l'expérience, résolut de forcer l'attention du roi. Reste à savoir comment il s'y prit.

Une phrase des mémoires de Benvenuto Cellini nous l'indique avec toute la clarté désirable : Alamanni se mit bravement à pratiquer l'art du courtisan; c'était alors le seul gagne-pain des poètes. Se trouvant avoir entre les mains une médaille que Benvenuto avait frappée pour un certain Federico Ginori, mort depuis peu, et qui représentait

Atlas, Alamanni en fit hommage au roi et lui offrit en outre quelques poésies, évidemment composées en son honneur[1]. Convaincu que la politique ne l'aiderait pas à se créer une situation à la cour, c'est fort judicieusement au protecteur passionné des artistes et des poètes qu'il s'adressa cette fois, et d'emblée il réussit à fixer son attention. Le même jour, sans doute, François Ier apprit à connaître le talent de ces deux Florentins qui devaient illustrer sa cour: Benvenuto Cellini et Luigi Alamanni.

A défaut de ce témoignage du célèbre orfèvre, les œuvres mêmes de l'exilé nous renseigneraient suffisamment. Parmi les nombreuses poésies qu'il dédia au roi, il en est dont l'importance ne peut échapper au regard le plus distrait: Alamanni s'y pose en serviteur dévoué, décidé à plaire ; on voit pour un temps toutes ses autres affections passer après ses devoirs de courtisan, qu'il s'applique à remplir avec ponctualité. Que l'on relise, si l'on veut s'en convaincre, sa treizième églogue *(Admeto Secondo)*, qui paraît être une des premières compositions où il ait célébré François Ier, Louise de Savoie et Marguerite de Navarre depuis son second exil[2] ; que l'on y joigne une curieuse *Selva*, quelque peu postérieure[3], véritable apothéose du monarque, autour duquel le poète a groupé les plus hauts dignitaires de la cour, tous les personnages en vue, généraux, prélats et savants, sans oublier tant d'Italiens dont l'empressement autour du roi était, aux yeux d'Alamanni, une des preuves les moins équivoques des mérites et des vertus de François Ier. De pareils poèmes sont de véritables actes de soumission et de fidélité. Si, de 1522 à 1527,

[1] Benvenuto Cellini, *Vita*, p. 92 de l'édition critique publiée par M. O. Bacci (Florence, 1901) ; dans ce passage, la date de la scène est parfaitement indiquée : Ginori était mort pendant le siège de Florence, et c'est peu après *(in ispatio breve di tempo)* qu'Alamanni offrit la médaille au roi.

[2] On a pu voir ci-dessus (ch. I, § III) les raisons pour lesquelles j'estime que cette pièce a été écrite en France au lendemain de l'exil, et non en Italie avant de passer en France.

[3] Cette Selva (l. I, 1) fait mention de la mort de Louise de Savoie ; elle est donc postérieure à septembre 1531.

Alamanni avait négligé de se faire bienvenir par ce moyen, après 1530 il y recourut donc avec conviction, et obtint un plein succès. Dans cette attitude nouvelle, on pourrait presque dire dans cette tactique destinée à triompher de l'indifférence de François Ier, il est permis de reconnaître un plan mûrement conçu, dont le couronnement fut, en 1532-1533, la publication des deux volumes d'*Opere Toscane*, dédiés au roi très chrétien[1]. Empressons-nous d'ajouter que ces éloges de François Ier renferment une bonne part de sincère admiration, qui va bientôt se transformer en une reconnaissance très justifiée[2]. D'ailleurs il ne faut pas se lasser de répéter que la conduite d'Alamanni vis-à-vis du souverain était conforme aux mœurs du temps, et résultait d'inéluctables nécessités sociales ; aussi n'est-ce pas faire tort à sa mémoire, que de constater qu'il y avait dans toutes ces louanges quelque chose de concerté et de voulu.

Ce n'est pas tout ; pour arriver jusqu'au roi et obtenir de lui autre chose que des compliments et des promesses, il fallait au poète un patronage plus puissant que ceux qu'il avait trouvés huit ans auparavant. Diverses raisons permettent de penser que Batina Larcara Spinola, cette « Ligura Pianta » qu'il avait tant de fois célébrée, consentit à remplir cet office d'intermédiaire entre son poète et François Ier. Dans trois de ses sonnets, Alamanni fait clairement allusion à un séjour sur les bords de la Loire en compagnie de sa « Pianta[3] ». Est-il téméraire de supposer que

[1] On sait que parmi les poésies contenues dans ces deux volumes, plusieurs, écrites depuis quelques années et adressées à d'autres personnages, furent alors remaniées et dédiées au roi ; voir Deuxième Partie, ch. I, § II.

[2] F. Flamini, *Studi di storia letteraria italiana e straniera* (Livorno, 1895), pp. 274 et suiv.

[3] Sonnets *Chiare acque fresche che rigando andate* écrit sur les rives de la Loire à un moment où la Pianta avait déjà quitté son « Cultor » pour se rendre sur les bords de la Seine), *Ben m'accorgh'io quanto disdegno e duolo* et *Hera gentil con più felice piede* ce dernier sans doute postérieur, écrit, semble-t-il, lors d'un nouveau séjour du poète près de la Loire, où il évoque le souvenir de la Pianta, alors restée loin de lui). Dans ces trois sonnets, Alamanni, suivant son habitude constante, appelle

la présence simultanée du poète et de Batina Larcara en ces parages se rattache à une visite à la cour[1] ? Le roi paraît avoir eu pour la veuve d'Ottobone Spinola une estime particulière, dont portent témoignage, entre autres, certaines lettres patentes relatives à Luigi Alamanni[2].

L'une des premières largesses du monarque en faveur du poète fut l'abandon qu'il lui fit des revenus d'une terre dite le Jardin du Roi, « assis près les murs de nostre ville d'Aix...., avec toutes et chescunes ses appartenances, ensemble les maysons, moulins, édiffices, prés, vinhes et choses quelzconques estans dedans le circuit des murailles et clousture dudict jardin, pour en jouyr par ledict Alamani.... sa vie durant[3]. » Or ce jardin avait été donné en 1516 à Ottobone Spinola, alors receveur général du roi en Provence, et à sa femme ; en 1520, la jouissance en avait été confirmée, pour la fin de ses jours, à Batina Larcara, devenue veuve[4]. En juin 1531, celle-ci renonça, semble-t-il, à cette terre ; car François Ier lui fit donner en compensation la somme de deux mille livres tournois, et le Jardin du Roi fut immédiatement attribué à Luigi Alamanni[5]. Tels sont les faits, et il faut avouer que l'on est assez tenté d'y reconnaître une combinaison probable-

la Loire l'*Hera*, nom sous lequel on ne l'a pas toujours reconnue ; voir *Bulletin italien*, II (1902), pp. 177 et suiv.

[1] Notons que précisément de la fin d'août au début de décembre 1530, François Ier séjourna à Chenonceau, Amboise, Blois, Chambord, Orléans (voir le *Catalogue* de ses actes pendant cette période).

[2] « Nostre chiere et bien aymée Baptine de Larca », dit un des documents publiés ci-après (Appendice III, n° 27) ; et les actes de François Ier font foi du soin avec lequel ce prince prit soin de lui assurer des revenus suffisants jusqu'à sa mort (*Cat. des Actes de François Ier*, nos 4105, 6970, 9410, 24170, 24197, 24199, 24566, 23660 et 23667).

[3] Appendice III, n° 27.

[4] *Cat. des Actes de François Ier*, nos 23415, 23660 et 23667.

[5] *Ibid.*, nos 4105 et 4107, datés du 24 juin 1531. Le dernier de ces deux articles (mention extraite des *Acquits sur l'épargne*) dit que le don est fait à L. Alamanni et à B. Larcara « pour en jouyr leur vie durant et au survivant », mais c'est là une simple confusion qui s'explique facilement par une lecture peu attentive d'un passage des lettres patentes de François Ier, dont on trouvera plus loin le texte complet (Append. III, n° 27) ; ce texte est catégorique quant à la substitution pure et simple d'Alamanni à B. Larcara dans la jouissance du Jardin du roi.

ment imaginée par Batina Larcara, au bénéfice de son protégé : ne pouvant lui faire don elle-même du Jardin du Roi, elle obtint de François Ier qu'il en opérât le transfert à Luigi Alamanni ; celui-ci recevait ainsi la récompense des chants dans lesquels il avait célébré la « Ligura Pianta ».

Mais le roi, qui commençait à occuper dans les vers du poète la place jusqu'alors réservée à la belle Génoise, ne voulut pas être en reste de générosité, et à la même époque, il fit don à Alamanni des revenus d'un autre domaine, la « chatellenie, terre et seigneurie de Tullins, située et assise en nostre pais de Daulphiné, avec toutes et chascune ses appartenances et dépendances », pour une période de dix ans à partir de la Saint-Jean 1531[1]. Les considérants énoncés dans les lettres patentes du roi ne manquent pas d'intérêt ; on y lit que c'est « pour avoir tenu nostre party » que le poète a été « chassé et expulsé de ses maisons et biens qu'il avoit par delà, et esté contrainct à soy retirer hors du pais de Fleurance » ; aussi le roi tient-il à « recognoistre les dicts services et lui despartir des biens et revenus de nostre royaulme et pais, et luy aider à vivre et honnestement soy entretenir[2]. » François Ier ne s'en tint pas là, et dès l'année suivante, on relève encore un cadeau de mille écus soleil, le 19 septembre 1532, « en récompense de services rendus au roi[3]. » L'édition de ses *Opere Toscane*, qu'il dédiait au monarque, valut au poète de nouvelles largesses : le 30 novembre 1531 déjà, François Ier avait accordé quinze cents livres « à Loys Allemani, fleu-

[1] Appendice III, n° 26 ; voir aussi les *Actes de François Ier*, nos 4106 et 6229.

[2] Un contemporain estime à 700 écus la valeur des revenus des deux terres de Tullins et d'Aix (lettre de G. Tomm. Manfredi au duc d'Este, publiée par G. Campori, *Luigi Alamanni e gli Estensi*, dans les *Atti e memorie delle RR. Deput. di storia patria per le provincie Modenese e Parmense*, t. IV (Modena, 1868), pp. 29-38). Les bienfaits de François Ier à l'égard d'Alamanni eurent un certain retentissement en Italie : en 1533, l'Arétin y faisait allusion (*Un pronostico satirico di Pietro Aretino, 1534*, publié par A. Luzio, Bergame, 1900, p. 117).

[3] *Actes de François Ier*, nos 4888 et 20467.

rentin, pour envoyer quérir à Venise des fers pour imprimer aucuns livres italliens et pour les frais d'icelle impression [1] » ; un an après, le 17 novembre 1532, le poète reçoit une somme égale « en dédommagement des frais qu'il va faire pour aller à Lyon faire imprimer ses œuvres et compositions toscanes [2] ». Visiblement, ces libéralités correspondaient à l'impression des deux volumes publiés en 1532-1533. Cinq ans plus tard enfin, le 15 janvier 1538, François Ier abandonnait au poète deux mille livres tournois restant à recouvrer d'une condamnation prononcée contre les Juifs d'Avignon et du Comtat Venaissin, à la charge pour Alamanni de faire ce recouvrement « à ses couts et despens [3] ».

Alamanni pouvait désormais envisager l'avenir avec plus de confiance : il avait trouvé à la cour de France l'accueil que rêvait alors tout artiste ou tout homme de lettres en quête d'un protecteur. Aucun service régulier, auprès de qui que ce fût, ne lui était encore imposé [4]. Sa vie était partagée entre la Provence, où il passait l'hiver, tout au culte des muses, dans la compagnie de la « Ligura Pianta » ou des nombreux amis qu'il avait à Aix, et la cour qu'il rejoignait au printemps [5] ; il la suivait alors dans ses continuels déplacements, de la Bretagne au Pas-de-Calais et à

[1] *Extraits des comptes de dépenses de François Ier* publiés dans les *Archives curieuses pour servir à l'histoire de France* par Cimber et Danjou, première série, t. III, Paris (1835), p. 85.

[2] *Ibid.*, nos 5058 et 6520. Il faut ajouter à ces libéralités les mandements et lettres patentes par lesquelles le roi assurait à Alamanni la jouissance effective des revenus à lui concédés, *ibid.*, nos 5042 et 6229 ; ci-après Appendice III, note aux nos 26 et 27.

[3] *Actes de François Ier*, n° 9577.

[4] L'erreur accréditée par le *Giornale dei Letterati* (t. XXXII, p. 271) et par Mazzuchelli (note 71 de son article sur Alamanni), qui fait du poète le « maistre d'hostel » (maestro di casa) de la Dauphine dès 1533, c'est-à-dire au moment du mariage de celle-ci, a été répétée de confiance par tous les biographes. On verra plus loin que ce fut seulement une dizaine d'années plus tard qu'il obtint ces fonctions.

[5] Le nombre des sonnets qui roulent sur ces séjours alternés est considérable : tantôt le poète se réjouit du retour du printemps qui va le ramener près du roi (par exemple les sonnets *Almo beato sol sacrata luce*, *Come vien caro alle campagne ai prati*, etc...), tantôt au contraire

Marseille[1]. Ces voyages incessants lui permirent d'observer les régions les plus diverses de la France pendant plusieurs années consécutives, et ouvrirent à son activité poétique des horizons nouveaux. On en trouve les traces dans maintes pièces fugitives qu'il écrivait en route[2], et surtout dans le poème auquel son nom reste plus qu'à tout autre attaché : la *Coltivazione* fut au moins commencée en Provence[3], sans doute pendant une de ces haltes hivernales, si propices au travail, et l'on y reconnaît le souvenir très précis de ces plaines, de ces vallées de France qu'il avait si souvent traversées, et dont la fertilité l'émerveillait.

Célébrer dans ses vers ce pays hospitalier et son roi, auquel l'attache dès lors une reconnaissance sincère[4], et au service de qui le poète se plaît à mettre son talent, fût-ce pour traduire en italien les compositions de ce

il prend congé de François Ier, le prie de le laisser regagner cette Provence qui est pour lui le séjour des muses, et gémit d'avoir à quitter son prince (par exemple les sonnets *Lasso ch'io vorrei pur tornare omai, Io vorrei pur mè so partirmi ancora*, etc...).

[1] Alamanni se rendit en Bretagne durant l'été de 1532 ; une de ses lettres (21 juin 1532 ; Appendice II, n° 62) est datée de Châteaubriant, et plusieurs de ses poésies font allusion à ce voyage ainsi qu'à la cérémonie qui scella définitivement la réunion de la Bretagne à la couronne (voir en particulier le sonnet *Quand'in seggio real l'altr'ier vedea)*. Il accompagna également le roi à l'entrevue que celui-ci eut avec Henri VIII aux environs de Calais, au mois d'octobre de la même année (voir les sonnets *Avventuroso il dì che scorge il seme*, et *Io volea visitar l'ascosa terra ;* ce dernier fait allusion au projet, non réalisé, que notre poète aurait formé de passer en Angleterre). Enfin la canzone *Cari Signor che per voler divino* permet de croire qu'Alamanni assista à l'entrevue du roi et de Clément VII, à Marseille, ainsi qu'au mariage du dauphin en octobre 1533.

[2] Parmi les pièces non mentionnées encore, je citerai trois sonnets aux sources de la Seine, *Deh, come abietta e vil ti veggio fuore ; Non pianger, no, se di sì poca vena*, et *Profondissima valle, alpestre monte)*.

[3] C'est ce qui résulte du début de la *Coltivazione* (l. I, v. 9-11) ; voir ci-après, Deuxième Partie, ch. IV.

[4] L'n accent de sincérité tout particulier se remarque dans le sonnet *Ogni oscuro pensier noioso e vile*, qui dépeint avec exactitude l'état d'esprit du poète ; après tant de luttes et d'humiliations, il lui semblait naître à une vie nouvelle. Voir aussi le sonnet *Quand'io veggio talor nel caldo giorno*.

prince[1], tel était alors, si l'on peut s'exprimer ainsi, le seul emploi d'Alamanni. Il sut s'en acquitter avec assez de bonne grâce et de tact pour acquérir un enviable crédit auprès de François Ier. Désormais il avait le vent en poupe, et l'aventure était si nouvelle pour lui qu'il avait bien le droit d'en éprouver quelque satisfaction. Auprès de ses compatriotes, il passait pour jouir d'une certaine autorité à la cour : on s'adressait à lui s'il s'agissait de solliciter quelque faveur[2], et, à tort ou à raison, il était tenu pour un des Italiens établis en France dont l'influence était la plus grande, le concours le plus utile[3]. Cette réputation n'était pas imméritée, et certaine réponse que François Ier aurait faite à un ambassadeur de Clément VII ne contribua pas peu à la répandre : « Votre maître se plaint, dit le roi en substance, que je prenne sous ma protection un rebelle, un conspirateur, qui a quitté la résidence dont une condamnation récente lui avait enjoint de ne pas s'éloigner ? C'est bien plutôt à moi de me plaindre, si le pape, en assignant à Alamanni le séjour de Provence, a prétendu faire de mon royaume une prison. Ai-je à lui rendre compte de mes actes ? Je suis libre d'accorder ma protection à qui

[1] Le sonnet *Quantunque m'haggia il ciel creato indegno* parle seul de cette curieuse collaboration, mais sous forme de désir ou de prière plutôt que comme d'un fait accompli.

[2] Voir à l'Appendice II, n° 62, une lettre dans laquelle, à la date du 22 juin 1532, Alamanni répond à une requête d'un Florentin et promet de s'en occuper.

[3] Lorsqu'en 1534 les *fuorusciti* florentins élurent six « procuratori » pour veiller à leurs intérêts politiques, le nom d'Alamanni fut un des premiers mis en avant ; son éloignement seul obligea par la suite à le remplacer (Busini, *Lettere*, p. 240 ; Varchi, l. XIV, ch. 32). Une autre preuve du cas que l'on faisait en Italie de la participation d'Alamanni à tous les projets des *fuorusciti* se trouve dans ce passage d'une lettre de Filippo Strozzi à Bartolommeo Cavalcanti « oratore dei fuorusciti », en date du 15 juillet 1537 : « Fate comune, come sempre vi si è scripto, la presente allo Alamanno, et s'egli è possibile, scrivete a comune, chè alcuni ci calunniano che noi abbiamo conti a parte fuora di Luigi, il che voi sapete quanto è falso, ma *oportet carere etiam criminis suspicione.* » (L.-A. Ferrai, *Cosimo de'Medici*, p. 251.) A la même époque, l'Arétin priait Alamanni d'intervenir en sa faveur auprès de Montmorency (*Lettere scritte all'Aretino*, I, p. 401).

bon me semble, et de récompenser à ma guise ceux qui le méritent[1]. »

Alamanni essaya-t-il de mettre en jeu son influence pour décider François Ier à faire une nouvelle tentative en faveur de la liberté florentine? A priori cela paraît vraisemblable; et des indices assez sérieux viennent fortifier cette impression.

Jusqu'à l'assassinat du duc Alexandre et à l'élévation de Cosme Ier, les exilés florentins, les *fuorusciti* comme on disait, multiplièrent les projets, les conciliabules et les démarches en vue d'affranchir leur patrie. Pour une période de plusieurs années, nous ne possédons malheureusement aucun témoignage direct, émanant d'Alamanni, qui nous permette de juger quelle part il prit à un mouvement si conforme à ses plus chères espérances. Peu d'écrivains se sont moins racontés que lui, et ses poésies mêmes, à cet égard, ne sont guère instructives[2]; mais on peut penser qu'il n'intervint dans les négociations engagées alors qu'avec une confiance modérée. Il devait peu compter sur l'esprit de concorde et sur le sens politique de ses compatriotes pour réorganiser un gouvernement libre à Florence[3]. Toutefois il remplit le rôle qui lui revenait en quelque sorte de droit: c'était, une fois de plus, d'intéresser François Ier à l'entreprise des *fuorusciti*. Lorsque ceux-ci commencèrent à s'agiter et songèrent à faire une démarche auprès de Charles-Quint pour protester contre la violation de plusieurs articles de la capitulation de 1530, une considération les arrêta: ils craignirent d'indisposer le roi de France « qui faisait de grandes promesses à Ala-

[1] Lettre de Giovan Tommaso Manfredi au duc Alphonse Ier d'Este, en date de Paris, 26 juin 1531, publiée par G. Campori, *Luigi Alamanni e gli Estensi*, pp. 32-33, et réimprimée par G. Naro, *L. Alamanni e la Coltivazione*, p. 65 (Syracuse, 1897).

[2] Voir à ce sujet, Deuxième Partie, ch. I, § II. De toute la correspondance qu'Alamanni dut échanger alors avec ses compatriotes résidant en Italie, je n'ai relevé qu'une seule trace, à l'Appendice II, n° 65.

[3] L.-A. Ferrai, dans son livre sur *Lorenzino de'Medici* (Milan, 1891), note que la foi dans le rétablissement de la république s'était bien affaiblie chez les conspirateurs (p. 179).

manni[1] » ; et quand, un peu plus tard, l'idée d'envoyer à l'empereur une délégation eut de nouveau pris consistance, on songea tout naturellement à y adjoindre le poète, car on le savait bien au courant de toutes ces négociations. Mais soit qu'il ait montré peu d'empressement à s'acquitter de cette mission, soit que des raisons indépendantes de sa volonté l'aient empêché de s'en charger, Alamanni déclina l'honneur de cette ambassade[2].

En attendant, qu'obtenait-il de François Ier ? Des promesses et rien de plus ; il devait en avoir pris l'habitude. L'accord conclu entre le roi et Clément VII, puis le mariage du duc d'Orléans — devenu dauphin peu d'années après — avec Catherine de Médicis, en octobre 1533, lui parurent d'un heureux augure[3]. Peut-être crut-il voir un commencement d'action en faveur de Florence dans la conquête de la Savoie et du Piémont en 1535-1536 ; mais la campagne toute défensive que le connétable de Montmorency dirigea avec tant de succès contre Charles-Quint, en Provence, put lui prouver que les expéditions hasardeuses n'étaient plus à l'ordre du jour[4].

Cependant François Ier ne se lassait pas de donner des espérances ; il encouragea vivement l'action militaire que les « fuorusciti » engagèrent contre le nouveau duc Cosme. Leur ambassadeur particulier, Bartolommeo Cavalcanti, auquel le cardinal de Tournon fit bon accueil, vint unir ses efforts à ceux d'Alamanni et des autres Florentins fixés en France : il s'agissait d'obtenir du roi des secours effectifs en hommes et surtout en argent[5]. Malgré les

[1] Varchi (l. XIII, ch. 13) place ce détail en décembre 1532, au moment où l'empereur était à Bologne avec le pape (Busini, *Lettere*, p. 254). Sur tous ces événements consulter spécialement Nardi, l. X, ch. 2 et suiv.

[2] Il fut remplacé par Dante da Castiglione d'après Varchi (l. XIV, ch. 32), par Anton Francesco degli Albizzi d'après Nardi (l. X, ch. 2).

[3] Canzone *Cari Signor che per voler divino*, cfr. Sec. Partie, ch. I, § II.

[4] Les quelques poésies d'Alamanni relatives à la campagne de Provence, en 1536, ne contiennent aucune allusion aux affaires d'Italie.

[5] Pour tout le détail des négociations engagées à ce propos, je renvoie à Ribier, I, pp. 45-49, et à L.-A. Ferrai, *Cosimo de'Medici*, Bologne, 1882, qui cite, dans son Appendice, de nombreux documents mettant en cause Alamanni ; voir aussi les *Négociations entre la France et la Tos-*

promesses réitérées qui leur furent faites, le 24 juillet 1537, presque à la veille de l'engagement décisif, Filippo Strozzi envoyait à Cavalcanti et à Alamanni, alors à Lyon, un appel désespéré ; c'était toujours l'argent qui manquait : « Nous n'y pouvons plus tenir ; si l'on veut réussir, il faut nous aider vite, ou bien tout est perdu[1]. » Tout fut perdu en effet : la bataille de Montemurlo (22 août 1537) qui affermit la situation de Cosme à Florence, réduisit à néant le grand effort tenté par les « fuorusciti ». Comme en 1529-1530, François Ier avait témoigné très sincèrement aux Florentins beaucoup de bienveillance, mais ses actes n'avaient pas répondu aux espérances qu'il s'obstinait à faire naître parmi eux. Pour l'excuser, on peut dire qu'il n'était pas libre d'agir à son gré, car la guerre de Picardie ne lui permettait pas de porter son attention et ses forces du côté de l'Italie ; mais qui l'obligeait à faire d'incessantes promesses ? Une fois de plus il montra la plus fâcheuse irrésolution, incapable de choisir entre sa bonne volonté à l'égard des Florentins et une prudence qui ne lui était que trop imposée par les événements.

Alamanni, on peut l'affirmer, éprouva une nouvelle déception, moins douloureuse sans doute que les précédentes, car il n'avait guère pu compter sur le succès, mais sensible encore. Ce fut du moins la dernière de ce genre que lui ait coûté son attachement au roi de France. Après l'affermissement définitif de Cosme Ier sur le trône ducal de Florence, quand François Ier eut signé avec Charles-Quint une trêve qui semblait devoir être durable (1538), il ne fut plus question d'entreprises en faveur de la liberté florentine ; l'exil du poète se trouva pour ainsi dire scellé une seconde fois.

cane, t. III, p. 13, et une notice substantielle de G. Campori sur B. Cavalcanti *Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria per le provincie Mod. e Parm.*, IV (1868), p. 137.

[1] L.-A. Ferrai, *loc. cit.*, pp. 253-254.

II

1539-1544

Voyages et ambassades. — Alamanni au service du cardinal Hippolyte II d'Este ; séjours à Rome et à Ferrare ; relations avec Benvenuto Cellini, Benedetto Varchi, Vittoria Colonna, l'Arétin, Annibal Caro, Giovanni Guidiccioni. — Les fils du poète. — Nouvelles libéralités de François Ier. — Ambassades à Venise (1541) et à Gênes (1544). — Prétendue ambassade à Charles-Quint; anecdote de l'*Aquila Grifagna*.

Le moment où Alamanni cessa, par la force des choses, de mettre son activité au service de la liberté florentine, coïncide avec un séjour prolongé qu'il fit au delà des Alpes. Quand revit-il l'Italie pour la première fois depuis son second exil?

L'opinion généralement admise est que ce voyage se place en 1537, et qu'il se trouvait encore en Italie à la fin de 1538, en 1539 et en 1540[1]. Disons tout de suite que les données que l'on a cru pouvoir extraire des lettres écrites par Alamanni à l'Arétin et à Varchi, pour établir sa présence en Italie dès 1537 et 1538, ne résistent pas à la critique: la lettre adressée à l'Arétin de Paris le 1er août 1537, ne fait aucune allusion à un prochain voyage en Italie[2] ; quant aux lettres écrites de Rome à Varchi et datées respectivement 18 novembre, 5 et 9 décembre, elles doivent être reportées à 1539 et non pas à 1537 ni à 1538[3]. Aucun

[1] Voir, par exemple, l'article biographique consacré par Mazzuchelli à Alamanni, en particulier aux notes 74-77, et G. Campori, *L. Alamanni e gli Estensi*, pp. 34 et suiv.

[2] *Lettere scritte all' Aretino*, I, p. 401.

[3] Les lettres à Varchi ne contiennent aucune indication d'année, sauf celle du 9 décembre, qui porte, dans la copie où elle nous a été conservée, la date erronée de 1538 ; elles ne peuvent avoir été écrites qu'en 1539, pour les motifs indiqués ci-après, Appendice II, nos 67-68 et 70.

fait positif ne viendrait donc confirmer l'hypothèse d'un séjour du poète au delà des Alpes avant l'automne de 1539, si nous n'avions de lui un vers qui, par sa précision, vaut n'importe quel document. Il se lit dans un des meilleurs sonnets d'Alamanni, souvent cité à cause de l'accent d'émotion avec lequel l'exilé salue sa patrie qu'il n'a plus revue depuis six ans :

> Io pur la Dio mercé rivolgo il passo
> Dopo il sest'anno a rivederti almeno,
> Superba Italia !

Or, comme il avait quitté Gênes en juillet 1530 pour se réfugier en France, ce sonnet fut nécessairement écrit après juillet 1536, mais certainement avant juin 1537[1]. Nous ne savons rien de ce voyage, sinon qu'il dut être rapide[2], et l'on est en droit de se demander s'il ne se rattachait pas aux négociations et aux préparatifs des *fuorusciti* contre Cosme[3]. En tout état de cause, ce ne fut guère qu'un accident, une courte parenthèse dans l'existence de l'exilé, sans aucun rapport avec les absences prolongées et les ambassades, dont la série commença dans le cours de l'année 1539.

En dépit des avantages que pouvait offrir la situation indéterminée, et par suite suffisamment indépendante, qu'il s'était créée à la cour, on comprend sans peine qu'Ala-

[1] En effet, les lettres publiées par L.-A. Ferrai et citées ci-dessus, pages 106-107, établissent qu'en juin-juillet 1537 Alamanni était à Paris ou à Lyon ; la lettre d'Alamanni à l'Arétin (1er août) est datée de Paris ; si le sonnet avait été composé plus tard, le poète aurait évidemment dit : ***Dopo sette anni*** ou quelque chose d'analogue.

[2] Mazzuchelli *(loc. cit.*, note 74) le remarque avec raison, car dans le même sonnet le poète dit :

> Poi ritorno a calcar l'Alpi nevose.

[3] Dans sa biographie inédite, déjà citée, d'Alamanni, L. Passerini dit précisément : « Nel 1536 volo da sè stesso in Italia per animare i fuorusciti all' impresa. » (Florence, Bibl. naz. *Carte del Passerini*, n° 44, p. 228.) Mais il m'est impossible de dire sur quels documents s'appuyait ce biographe, et comme sa notice sur Alamanni contient quelques erreurs évidentes, je me borne à citer son opinion à ce sujet sans en garantir l'exactitude.

manni ait aspiré à remplir des fonctions mieux définies et plus lucratives. C'était alors le rêve de tous les poètes ; s'il en coûtait quelque chose à leur liberté, on ne voit pas qu'il y eût pour eux un autre moyen de faire figure dans le monde, pour peu qu'ils fussent ambitieux ; or ils l'étaient généralement. Ce rêve, il fut donné à Luigi Alamanni de le réaliser à partir de 1539 ; à cette époque, en effet, on le voit attaché, non à un prince de la famille royale, mais à un prélat italien, au cardinal Hippolyte d'Este, fils d'Alphonse Ier et de Lucrèce Borgia, neveu de cet autre cardinal Hippolyte, qui avait eu l'honneur d'avoir l'Arioste à son service. Ce jeune et brillant prince de l'église appartenait à une famille que bien des liens rattachaient à la France ; la plus grande partie de la vie du cardinal de Ferrare, comme on l'appelait, se passa à la cour de nos rois ; François Ier, Henri II, Charles IX devaient l'employer dans les plus importantes négociations[1]. Alamanni se dit sans doute, et avec raison, que la faveur de ce jeune prélat pourrait lui être précieuse, et il réussit à se faire comprendre dans la suite du Cardinal, lorsque celui-ci, en 1539, fut chargé d'une mission en Italie.

Les fonctions que remplissait le poète auprès du cardinal de Ferrare ne sont pas exactement connues ; il lui servait apparemment de secrétaire, et jouissait dans l'entourage du prélat d'une confiance et d'une considération que justifiaient pleinement son caractère et son talent[2]. Si parfois Hippolyte se servait de lui pour certaines démarches,

[1] Plus jeune d'un an que son frère Hercule II, Hippolyte était né en 1509. Voir sur ce personnage l'étude si documentée de M. E. Picot, *Les Italiens en France au XVIe siècle (Bulletin italien*, I (1901), p. 111); M. Picot n'apporte cependant aucun renseignement sur sa mission de 1539, qui nous occupe ici.

[2] Dans les lettres qu'il écrivit alors à Alamanni, Annibal Caro montre une grande déférence à son égard, particulièrement dans la lettre datée de Ravenne, 28 janvier 1540, où Caro remercie Alamanni de l'avoir recommandé au cardinal. Même ton plein d'estime dans les lettres de Guidiccioni. Du reste le cardinal, écrivant à son frère Hercule II, le 22 février 1541, disait lui-même d'Alamanni : « Esso Messer Luigi è gentiluomo che per le buone qualitati sue è molto amato da me, et molto li credo. » (G. Campori, *loc. cit.*, p. 35.)

c'était plutôt, à ce qu'il semble, dans des affaires d'assez mince importance[1], et l'on ne voit pas qu'Alamanni ait été directement mêlé aux négociations dont le cardinal était chargé. Au point de vue diplomatique, son rôle à ce moment reste obscur et fut probablement effacé[2]. Ce ne fut guère pour lui qu'un apprentissage, une sorte de préparation aux missions plus délicates qu'il devait être appelé plus tard à remplir en personne.

A la suite du cardinal de Ferrare, Alamanni parcourut une bonne partie de la péninsule : il se trouvait à Rome vers le milieu de novembre, après être passé par Ferrare, et même par Padoue[3]. Là il avait fait la connaissance du célèbre historien de Florence, Benedetto Varchi, avec lequel il resta dès lors en relations épistolaires suivies, de Daniele Barbaro, de Sperone, et surtout de la belle Beatrice Pia, dont il se mit à célébrer les charmes dans une nouvelle série de sonnets pétrarquistes[4]. A Rome, il vit Bembo, Vittoria Colonna[5], Annibal Caro[6]; et parmi les amis dans la société desquels nous pouvons le mieux nous le représenter, il faut nommer Gabriello Cesano et surtout Ben-

[1] Il ressort, par exemple, des documents publiés par G. Campori qu'à Rome Alamanni avait été chargé de verser une somme de 75 écus d'or aux Accademici Sdegnati pour la représentation d'une comédie (*ibid.*, p. 34, note 3).

[2] L. Passerini, dans la biographie déjà citée, dit qu'en 1539 Alamanni fut chargé par François Ier d'une ambassade auprès de Paul III ; c'est une expression peu exacte : le poète ne faisait qu'accompagner l'ambassadeur.

[3] C'est ce qui résulte des deux lettres d'Alamanni à Varchi en date de Rome, 18 novembre (Appendice II, nos 67-68), surtout de la seconde, où Alamanni distingue bien son départ de Ferrare de son départ de « costi », c'est-à-dire de Padoue, où était son correspondant.

[4] D. Barbaro et Sperone sont cités dans les deux lettres du 18 novembre et, avec d'autres, dans la lettre du 15 décembre 1540 (App. II, n° 74). Sur les poésies en l'honneur de Beatrice Pia, voir Deuxième Partie, ch. I, § 1.

[5] Lettre à Varchi, 5 décembre (Append. II, n° 69), et à Vittoria Colonna (App. II, n° 93) ; deux sonnets adressés par Alamanni à la marquise de Pescara avaient déjà paru dans le second volume de ses *Opere Toscane*, p. 288.

[6] Lettres d'Annibal Caro, de Rome, à Luca Martini (22 novembre 1539) et à Varchi (5 décembre), où il est question d'Alamanni.

venuto Cellini. Plusieurs pages des mémoires si vivants du célèbre sculpteur mettent Alamanni en scène.

Benvenuto n'était pas un inconnu pour notre poète : dès 1529 tous deux s'étaient rencontrés à Florence et liés d'amitié[1] ; peut-être s'étaient-ils revus à la cour de France, lorsqu'en 1537 Cellini y fit une courte apparition ; mais les circonstances les rapprochèrent plus étroitement que jamais à Rome, en 1539-1540. Le malheureux artiste était prisonnier du pape, à la suite de mésaventures qu'il a racontées tout au long ; on sait que le cardinal de Ferrare réussit à le faire sortir des cachots du château Saint-Ange pour l'amener auprès de François Ier. En attendant de pouvoir suivre en France son nouveau protecteur, Cellini resta son hôte et vécut près de trois mois en compagnie de Luigi Alamanni[2]. Les mémoires de Benvenuto nous ont conservé un épisode intéressant et caractéristique des longues causeries de ces hommes qu'animait un même amour pour les arts ; c'est la discussion qui s'engagea en présence du cardinal entre l'artiste, Alamanni et Cesano. Il s'agissait d'un projet de salière en argent « qui devait s'éloigner de tout ce que l'on avait fait jusqu'alors en ce genre », et que Benvenuto exécuta un peu plus tard pour François Ier. Chacun proposa son idée ; celle d'Alamanni mérite d'être rappelée : « Il me conseillait, dit Cellini, de faire une Vénus avec Cupidon, et, autour d'eux, tous les jolis attributs que comporte le sujet. » Le

[1] « Per essere in questo tempo (1529) Misser Aluigi Alamanni in Firenze, era amico de il detto Federigo Ginori, il quale molte volte lo condusse a bottega mia, e per sua gratia mi si fece molto domestico amico. » *(Vita di B. Cellini*, éd. O. Bacci, p. 88.)

[2] Pour tout ce qui se rapporte à la libération de B. Cellini, voir, outre ses Mémoires, le bel ouvrage de Eugène Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, pp. 47 et suiv. Deux des lettres d'Alamanni à Varchi (5 et 9 décembre 1539) permettent d'établir que l'artiste vécut sous le même toit que lui : « Qui in camera ho Benvenuto... » et « Benvenuto è qui in casa ». D'ailleurs, Cellini dit positivement qu'il habita « nel palazzo del cardinal di Ferrara ». Eugène Plon a pensé que Luigi Alamanni avait pu être un des deux « gran gentiluomini del detto cardinal di Ferrara » qui vinrent la nuit chercher le prisonnier et l'emmenèrent ; cette hypothèse est peu vraisemblable, car Cellini, qui parle si souvent d'Alamanni, l'aurait probablement désigné par son nom.

chantre de Flora, de Cynthia, de la Ligura Pianta, célébrait alors la beauté de Beatrice Pia; son imagination était hantée de pensées amoureuses. A Vénus, Cesano préférait Amphitrite; mais bien que le cardinal parût fort goûter ces avis, Cellini leur fit un accueil assez froid, où perçait le mépris familier aux artistes pour les critiques et les donneurs de conseils, pour tous ceux qui savent bien parler, mais qui seraient fort empêchés d'en venir à l'exécution. Cesano paraît s'être piqué de la boutade de Benvenuto, tandis qu'Alamanni en rit de bon cœur et prit la défense du sculpteur, lorsqu'ensuite celui-ci proposa un modèle que Cesano s'empressa de critiquer : « Cette attitude à mon égard, remarque Cellini, lui seyait à merveille; il était beau de visage et de prestance et sa voix était douce[1]. » Ce portrait que Benvenuto trace, en peu de mots, d'Alamanni est à retenir; il précise la physionomie du poète, telle qu'elle se dégage, un peu flottante, de ses œuvres.

Le séjour d'Alamanni à Rome fut coupé, en janvier 1540, par un voyage à Naples où il accompagnait le cardinal, et qui dut être assez court[2]; puis on se remit en route vers le Nord. Après être passé sur les confins de la Toscane[3], Alamanni s'arrêta quelque temps à Ferrare, en avril[4], poussa peut-être jusqu'à Padoue[5], puis revint en

[1] « Mr Luigi Alamanni. . con grandissima piacevolezza in mio favore aggiunse molte virtuose parole : e allui s'avvenivano, perché gli era bello d'aspetto e di proportion di corpo, e con suave voce. » (*Vita*, p. 247 de l'édition citée.)

[2] La lettre adressée par A. Caro à L. Alamanni le 30 janvier 1540 porte : *a Napoli*. Dès le 6 février, Alamanni était revenu à Rome; voir Campori, *loc. cit.*, p. 34, n. 3.

[3] C'est ce que l'on a relevé depuis longtemps à propos du sonnet *Io ho varcato il Tebro e muoro i passi*, écrit en 1540, en venant de Rome, et en pensant à une dame qui, à ce moment, ne pouvait être que Beatrice Pia.

[4] G. Campori a publié (*loc. cit.*, p. 35) cette intéressante note relevée sur les registres de dépenses du cardinal d'Este, du 15 au 21 avril : « Al M^co Alovixe Alemani gentilhomo al presente in Ferrara de lo R^mo et Illu^mo S. gardinal nostro, mastelli quattro di vino per suo vivere per bocche quattro, ordinario e senza li forastieri che veneno a manzare con S. S^a. »

[5] Lettre à Varchi, Mantoue, 22 avril (App. II, n° 92); Alamanni se réjouit de revoir bientôt son ami, soit à Ferrare, soit à Padoue. Il le vit

France par Lyon[1], et avant la fin de l'année 1540, il était rentré à la cour[2].

C'est à l'époque où le poète fit ce séjour en Italie que sa correspondance présente les premières mentions de ses enfants Battista, Niccolò et Costanza. Ses deux fils l'accompagnèrent à Rome et à Naples[3]; Alamanni les avait pris avec lui, sans doute avec l'assentiment du cardinal[4]. Battista entrait dans sa vingt et unième année[5]; Niccolò n'était que de fort peu plus jeune, et leur père devait se préoccuper de leur avenir. Aussi longtemps qu'il n'avait eu lui-même en France qu'une situation mal définie, il ne s'était pas embarrassé d'eux sur la terre d'exil; mais le moment lui sembla venu de les associer à sa fortune auprès du cardinal d'Este, en attendant mieux, et tout fait supposer que c'est à son retour d'Italie, en 1540, qu'il les amena pour la première fois en France. Au même moment, sa fille Costanza vint se fixer de ce côté des Alpes, par suite de son mariage avec un négociant florentin établi à Lyon, Raffaello di Amerigo Corsini[6]: au mois de novembre

en effet; cela résulte d'une lettre de Varchi à Ruberto de' Rossi, qui sert de dédicace à la 1re leçon sur l'Amour, lue à l'Académie des « Infiammati » le second dimanche de septembre 1540 (Varchi, *Lezioni*, éd. de 1590, p. 269): « Messer Luigi Alamanni il quale questi pochi giorni s'è degnato di starsi con esso noi... »

[1] La lettre d'Alamanni à Vittoria Colonna, écrite à Lyon sans date, mais au retour d'un voyage à Rome, se place naturellement ici, probablement en mai; voir E. Picot, *Des Français qui ont écrit en italien*, pp. 7 et 8 (*Revue des Bibliothèques*, janvier 1898). Alamanni était chargé de porter de vive voix les messages affectueux de V. Colonna à Marguerite de Navarre, car dans une lettre de la célèbre poétesse à Marguerite, on lit: « Messer Luigi Alamanni supplirà per me con V. M. » (*Carteggio di V. Colonna*, publié par G. Muller et E. Ferrero, Turin, 1892, p. 200.)

[2] Lettre du 15 décembre 1540 à Varchi.

[3] Toutes les lettres déjà citées d'Annibal Caro, où il est question d'Alamanni, font mention de ses fils; le plus jeune, Niccolò, avait été atteint de fièvres (A. Caro à B. Varchi, 5 décembre 1539).

[4] Ces deux jeunes gens sont probablement compris dans les « quattro bocche » dont on a vu (p. 113, n. 4) que le cardinal fournissait la nourriture à L. Alamanni.

[5] Il était né le 30 octobre 1519.

[6] Lettre d'Alamanni au duc de Ferrare, 5 novembre 1543; voir aussi Passerini, généalogie (manuscrite) de la famille Alamanni, et *Genealogia*

1539, elle était encore en Italie et s'apprêtait à passer en France au printemps suivant[1]. Ainsi peu à peu ce « buon gallo sentier », dont parle le poète, devint familier à tous les siens. A Florence il ne laissa que sa femme Alessandra ; celle-ci ne s'en éloigna probablement jamais[2].

Le rapport que le cardinal de Ferrare fit au roi sur le compte d'Alamanni dut être excellent, car de ce moment datent pour le poète de nouvelles faveurs. Le 26 février 1540 (c'est-à-dire 1541), François Ier lui octroyait « tout le revenu proufict et esmolument de nostre terre et seigneurie de Castellane, ses appartenances et deppendances, située et assize en nostre pays de Provence, et ce durant le temps et terme de neuf ans prouchain venans, ensuivantz et consécutifz, commençans au jour du trespas de feue dame Baptine de Larca à laquelle nous en avions pieça faict don sa vie durant[3]. » La « Ligura Pianta »

e Storia della famiglia Corsini, Florence, 1858 ; Raffaello, né le 30 mai 1495, était donc plus âgé que son beau-père. Si le mariage eut lieu en 1539, comme le dit Passerini, ce dut être à Florence, car il semble bien que Costanza ne se rendit à Lyon qu'en 1540.

[1] Dans une des lettres à Varchi, en date de Rome, 18 novembre (1539), Alamanni dit : « Niccolò... andò a Firenze per far compagnia alla mia figliuola in Francia, e non trovandola in ordine insino a primavera, se ne venne a ritrovarmi. » Qui est ce Niccolò ? P. Raffaelli (*Versi e Prose di L. A.*, II, p. 462, note) n'a pas hésité à l'identifier avec Niccolò Martelli, dont les relations avec Alamanni sont en effet connues, mais paraissent avoir été quelque peu postérieures (voir en particulier F. Flamini, *Studi di storia letteraria*, pp. 286 et suiv., où l'hypothèse de Raffaelli est acceptée ; comment ne pas songer plutôt à Niccolò, second fils du poète ? La suite de la lettre et l'autre lettre du 18 novembre (*Di Niccolò mio vi ho scritto abbastanza...*) ne laissent guère de doute à cet égard. Mais Alamanni écrit à Varchi, alors à Padoue, qu'en passant il laissera Niccolò près de lui ; il faut donc admettre que ce n'était plus ce jeune homme qui devait accompagner sa sœur en France et que Niccolò rejoignit son père seulement un peu plus tard, si toutefois les choses se passèrent exactement comme Alamanni les prévoyait cinq mois d'avance. M. G. Naro (*op. cit.*, p. 51) a compris que la fille du poète était à ce moment à Paris (?) et devait revenir à Florence accompagnée par Piero (*sic*) Martelli !

[2] Alessandra gardait auprès d'elle une autre fille, Simona, dont Passerini seul nous révèle l'existence et qui aurait épousé ensuite (en 1544) Ristoro di Lorenzo Machiavelli.

[3] Appendice III, n° 28. Ce document est le seul qui nous renseigne approximativement sur la mort de Batina Larcara Spinola ; en aucun passage de ses œuvres Alamanni ne fait allusion à cet événement.

venait donc de mourir, et Alamanni recueillait en quelque sorte dans sa succession cet important revenu, comme dix ans plus tôt il lui avait dû le jardin d'Aix qu'elle abandonna volontairement en sa faveur.

François Ier accorda encore au poète une marque plus précieuse de sa confiance en le chargeant d'une ambassade à Venise, durant le printemps qui suivit son retour. Fixé d'abord au 24 février 1541, le départ d'Alamanni eut lieu dans les premiers jours de mars[1]; le 2 avril, après un arrêt à Ferrare, l'envoyé extraordinaire du roi de France était reçu en audience secrète par le Conseil des Dix en même temps que Guillaume Pellicier, ambassadeur ordinaire de sa majesté très chrétienne: la Sérénissime République fit attendre sa réponse une dizaine de jours, et le 26 mai au soir, Alamanni rejoignait la cour, alors aux environs de Châtellerault[2].

Quel message spécial Alamanni portait-il à Venise? L'ambassadeur en France, Matteo Dandolo, était fort intrigué: lorsqu'on lui affirmait que le roi voulait simplement remercier la république de l'accueil fait à l'ambassadeur Rincon et de la protection que celui-ci avait trouvée à Venise à son retour de Constantinople, Dandolo se montrait incrédule : l'évêque de Montpellier, G. Pellicier, ne pouvait-il suffire à cette besogne? Vainement il essaya de faire parler Alamanni; celui-ci répondait invariablement qu'il n'était chargé que des remerciements du roi[3]. Tel était le mot d'ordre, et ce fut aussi la seule explication que les Vénitiens donnèrent à Charles-

[1] L'ambassadeur vénitien en France, Matteo Dandolo, écrivait le 23 février : « Soa Mtà Christma espedisce dimane matina D. Alvise Alamani gentilhuomo fiorentino, per le poste, per Vinetia. » (Append. III, n° 29; cfr. la lettre du cardinal de Ferrare au duc, son frère, 22 février 1541, publiée par Campori, *loc. cit.*, p. 35); les dépêches de Matteo Dandolo rapportent un entretien que l'ambassadeur eut encore avec Alamanni le 2 mars; cette fois, le départ était imminent (Appendice III, n° 29).

[2] C'est ce que dit clairement le début d'une lettre de Matteo Dandolo, en date du 7 juin; le roi fit à ce moment un séjour prolongé à Châtellerault.

[3] Appendice III, n° 29.

Quint lorsque celui-ci se montra préoccupé du mystère dont cette mission était restée enveloppée [1].

Dans les instructions qu'avait reçues Alamanni, il y avait autre chose, en effet, que des remerciements. La reprise des hostilités entre le roi de France et l'empereur était désormais certaine, et bien avant l'assassinat de ses ambassadeurs Fregoso et Rincon (2 juillet 1541), François Ier prenait ses précautions en vue de la guerre. Comme il n'avait renoncé à aucune de ses prétentions sur le Milanais, la lutte devait avoir nécessairement, une fois de plus, la Lombardie pour théâtre. Désireux de s'assurer des alliances, François Ier se tourna du côté des Vénitiens sur lesquels il croyait pouvoir le plus facilement compter, et c'est Alamanni qu'il chargea de porter ses propositions, d'en faire ressortir tous les avantages et de lui rapporter une réponse [2].

Le discours qu'Alamanni prononça dans cette circonstance, et dont un résumé fidèle nous a été conservé [3], est bien fait pour nous donner une idée favorable de ses talents comme diplomate, ou, pour employer le mot alors en usage, comme orateur ; il mérite d'être brièvement analysé. L'exorde est tiré de ces fameux remerciements pour les égards dont Rincon avait été l'objet à Venise, à son retour de Constantinople ; puis viennent les félicitations de François Ier pour la conclusion de la paix entre la Sérénis-

[1] Voir un long passage d'une lettre adressée à l'ambassadeur vénitien « apud Caesarem », le 16 mai 1541, pour lui faire connaître la version officielle sur cette affaire (Archives de Venise, *Collegio*, IV (Secreta, lettere 1540-1544) ; voir aussi la *Correspondance politique de Guillaume Pellicier*, publiée par A. Tausserat-Radel, Paris, 1899, p. 299.

[2] Sur ces négociations, voir le livre de M. Jean Zeller, *La Diplomatie française vers le milieu du XVIe siècle*, d'après la correspondance de G. Pellicier, ch. VIII Paris, 1881), et la correspondance même de Pellicier récemment publiée (en particulier, pp. 266 et suivantes). Les documents conservés à Venise sur la mission d'Alamanni ont été signalés par M. Jean Zeller ; on en trouvera quelques extraits à l'Appendice III, nos 29 et 30.

[3] Appendice III, n° 30. Ce résumé n'emane pas de l'auteur ; il a dû être rédigé à la hâte par quelque secrétaire ; aussi le style en laisse-t-il fort à désirer et la lecture en est parfois très difficile.

sime République et la Porte, et au milieu de ces compliments Alamanni glisse habilement une allusion à l'abandon où Venise se voyait laissée par « ceux qui auraient dû lui venir en aide », autrement dit par l'empereur. Puis après avoir fait l'éloge des rois de France qui se sont toujours érigés en défenseurs des opprimés, comme Venise, de son côté, a toujours offert une généreuse hospitalité aux exilés, — Alamanni qui l'avait appris par expérience dix-neuf ans plus tôt, ne manqua pas de rappeler ce fait personnel — l'orateur entra dans le vif de son sujet. Le roi n'ignorait pas les précautions que prenait la république en fortifiant ses villes ; il la félicitait de sa prévoyance et lui faisait savoir qu'au premier signal il serait heureux d'envoyer ses gens « au secours de Venise : en Piémont, il avait des forces nombreuses et toutes prêtes ; d'autres beaucoup plus considérables attendaient au delà des Alpes; il se mettrait en personne à leur tête, pour secourir les Vénitiens contre ceux qui voudraient leur nuire ; il tenait à leur disposition de grandes sommes d'argent ; grâce à Dieu, il en était bien pourvu ! En ce qui concernait la défense de Venise du côté de la mer, il offrait d'envoyer à Constantinople un ambassadeur spécial, pour terminer, au mieux des intérêts de la république, les négociations de paix encore pendantes ». Ici l'orateur réfutait d'avance une objection que la malveillance ne manquerait pas de soulever : François Ier, dirait-on, agissait par intérêt personnel et par ambition ; il n'avait pas en vue le bien de l'Italie. « Quiconque connaît le roi, continuait Alamanni, ne peut rien penser de pareil ; il suffit de rappeler sa victoire sur les Suisses à Marignan : le jeune vainqueur disposait alors d'une immense armée, et l'Italie était sans défense ; cependant, loin d'écouter les conseils de l'ambition, il préféra la paix à une conquête facile. Ce prince était toujours le même, ou plutôt l'âge et l'expérience n'avaient pu qu'augmenter sa sagesse. » Dans une péroraison modeste, Alamanni s'excusait de son insuffisance pour traiter dignement d'aussi graves sujets devant cette auguste assemblée.

Si l'on songe à ce qu'il y avait de doux et de charmeur dans la voix et dans la physionomie d'Alamanni, au témoignage de B. Cellini, on conçoit sans peine que sa harangue ait porté ; son succès personnel fut assez grand [1]. Mais le Conseil des Dix n'avait pas pour habitude de se laisser entraîner par de belles paroles à des résolutions précipitées. Malgré l'insistance avec laquelle Pellicier sollicita une prompte réponse, Alamanni ne devant pas s'arrêter plus de trois ou quatre jours [2], ce fut seulement le 11 avril que fut rédigée la note remise à l'ambassadeur et à l'envoyé extraordinaire du roi de France. Dans cette note conçue en termes fort vagues [3], le Conseil des Dix se confondait en remerciements, mais ne disait ni oui ni non aux propositions formelles de François Ier. Les magistrats vénitiens couvrirent Alamanni de fleurs, tandis qu'ils chargeaient leur ambassadeur en France de déclarer au roi qu'ils « ne pourrayent faire de moins que de observer à l'empereur tout ce à quoy ils luy estoyent obligez pour raison de la tencion de la duché de Millan [4] ».

Bien qu'à Venise il eût parlé en qualité de représentant officiel du roi de France, Alamanni n'avait pas cessé d'être au service du cardinal d'Este. Celui-ci l'avait prié de s'arrêter à Ferrare afin d'y régler, pour son compte personnel, certaines affaires avec le duc, auquel Alamanni

[1] Guillaume Pellicier, écrivant au roi le 14 avril 1541, lui rend compte du discours prononcé par Alamanni et ajoute que ces seigneurs en ont été « merveilleusement aises et satisfaictz » (*Correspondance*, pp. 272-273) ; ailleurs (lettre à M. de Langey, 15 avril ; *ibid.*, p. 282) il dit plus explicitement : « Le seigneur Aloysi Allemani s'est party d'icy ce matin avecques tres bonne réputacion de ces seigneurs... Ilz luy ont faict ung petit present en signe de bennevollence seulement de IIIc. »

[2] Cette rapidité annoncée au moment même où Alamanni quittait la cour, par Matteo Dandolo (Append. III, n° 29), avait sans doute pour but d'obliger les Vénitiens à se prononcer nettement et vite ; en outre, Alamanni devait encore s'arrêter à Ferrare. Guillaume Pellicier dit en effet (suite de la lettre citée ci-dessus) : « Pour ce, Monseigneur, qu'il a voullu avancer son voyage le plus qu'il a peu, s'en est allé faire ses Pasques à Ferrare où avoit affaire pour quelques jours. » Sur ces affaires, voir ci-apres p. 120, note 1, et Ribier, I, pp. 559.

[3] Appendice III, n° 30 a la fin.

[4] *Corresp. de G. Pellicier*, p. 310.

apportait une lettre du cardinal[1]. Pendant deux années encore le poète resta attaché à la personne de ce prélat[2].

Pour n'omettre aucun des détails trop rares qui éclairent l'histoire de ses relations avec les lettrés du temps, il faut rappeler ici qu'Alamanni, lors de son passage à Ferrare en 1541, assista à la représentation d'une tragédie fameuse, l'*Orbecche* de Giraldi Cinthio, et que celui-ci se félicita comme d'un rare bonheur d'avoir pu compter parmi les spectateurs de son œuvre le traducteur de l'*Antigone* de Sophocle[3]. En même temps Alamanni fut

[1] Le texte de cette lettre est dans G. Campori, *op. cit.*, p. 35 (et depuis dans G. Naro, *op. cit.*, p. 71).

[2] Mazzuchelli l'avait déduit d'une lettre de Bembo au cardinal de Ferrare (13 mars 1542) où il est question d'Alamanni. G. Campori dit : « Lo troviamo in Roma nella fine di Marzo e nell'Aprile 1543 alloggiato in casa del cardinal Ippolito » p. 35; malheureusement, cette affirmation n'est accompagnée d'aucune justification. Un passage des mémoires de Benvenuto Cellini, où l'artiste raconte que « per qualche mese » il offrit l'hospitalité à L. Alamanni et à ses fils en 1543 (*Vita di B. Cellini*, édition O. Bacci, p. 284), peut faire croire que le poète quitta le cardinal à ce moment. En ce qui concerne les voyages d'Alamanni après son ambassade à Venise, G. Campori parle d'un séjour « fin qui sconosciuto » en Italie, en 1542, et d'un autre à Rome — on vient de le voir — en 1543; comme le poète était déjà en Italie en 1540, et allait reprendre le chemin de Gênes en 1544, il faut avouer que le service auquel l'astreignait le cardinal lui laissait peu de loisirs! Mais G. Campori n'ayant donné aucun renseignement sur les voyages de 1542 et 1543, il y a lieu de n'en parler que pour mémoire; le premier nous serait révélé par une lettre du duc d'Este au cardinal, en date du 29 mars 1542; le duc remercie son frère de lui avoir envoyé Alamanni avec lequel il s'est longuement entretenu et qui lui a remis une lettre. N'est-ce pas 1541 qu'il faudrait lire? La date coïncide exactement avec celle du passage d'Alamanni se rendant à Venise. Quant au voyage de 1543, ce n'est pas dans les archives de Modène que Campori en avait trouvé la trace (*loc. cit.*, p. 35); il ne m'a pas été donné de la découvrir ailleurs. En tout cas, au début de novembre 1543, le poète était à Paris et envoyait son fils Battista à Ferrare avec une lettre de recommandation pour le duc (Append II, n° 75); enfin au printemps de 1543, Alamanni, comme on le verra, était retenu à la cour par de tendres soucis.

[3] A la suite de sa tragédie, Giraldi fit imprimer une sorte d'adresse au lecteur où c'est la tragédie elle-même qui est censée parler; voici les vers qui se rapportent à Alamanni :

E quel che'nsino oltre le rigid'Alpi
Da Thebe in thoscano habito tradusse
La pietosa soror di Polinice,
I'dico l'Alamanni che mi vide
Per mio raro destino uscire in scena.

reçu, à Padoue, parmi les membres de l'*Accademia degli Infiammati* récemment créée par B. Varchi et D. Barbaro[1]; à Venise enfin il connut l'Arétin avec lequel, jusqu'alors, il n'avait eu que des relations épistolaires[2]. Partout on lui fit fête, partout on lui prodigua les marques de l'estime la plus flatteuse. Peut-être le poète se faisait-il quelque illusion sur le sens de ces hommages; pour nous il est bien évident qu'ils ne s'adressaient pas uniquement à l'auteur des *Opere Toscane*[3], mais encore et surtout au protégé du roi de France et à son représentant officiel; chacun respectait et honorait en lui le crédit qu'on lui prêtait auprès d'un monarque dont le prestige était toujours grand en Italie; les uns se recommandaient personnellement à lui, les autres le priaient d'intervenir en faveur de quelque ami[4].

En 1543, Alamanni fut sur le point d'être investi de fonctions diplomatiques plus importantes encore que celles dont il s'était acquitté à Venise : François Ier voulait faire de lui son ambassadeur ordinaire auprès de la république de Gênes[5]. Depuis que le gouvernement de cette ville avait été réorganisé par Andrea Doria, les Gênois étaient

[1] Lettre du 15 décembre 1540, où Alamanni exprime le désir d'être admis dans cette académie.

[2] Lettre de l'Arétin à Alamanni, 10 juin 1542 (*Lettere dell'Aretino*, II, p. 278, avec la date 1562, faute d'impression manifeste).

[3] Il faut noter cependant, à ce propos, que les *Opere Toscane* furent précisément imprimées à Venise en 1542 (Voir l'Appendice IV pour la bibliographie des œuvres du poète).

[4] L'Arétin (lettre citée) recommande à Alamanni Giovanni Giustiniani, avec qui il s'était rencontré à Venise; ce Giustiniani venait de traduire en vers blancs le huitième livre de l'*Énéide*, avait envoyé un exemplaire de son œuvre au roi de France et comptait sur Alamanni pour parler en sa faveur et vanter ses vers. Annibal Caro, après la mort de Guidiccioni écrivait aussi à Alamanni (23 août 1541) pour lui demander conseil: Caro songeait sérieusement à se rendre à la cour de François Ier, dont il espérait se faire bien venir en lui offrant quelque objet d'art antique, quelque médaille ou quelque livre précieux, comme avait fait Alamanni; il priait son correspondant de lui répondre ce qu'il pensait de ce projet, après avoir pris l'avis de Benvenuto Cellini.

[5] « Petiit a senatu ut legatum perpetuum ipsius nomine in urbem reciperet; is tum erat Luisius Alamannus... » Bonfadio, *Annales Genuenses*, l. III (p. 133 de l'édition de Pavie, 1586).

restés fidèles au parti de l'empereur. La politique de François Ier, au moment où les hostilités reprirent avec Charles-Quint, en 1542, visait naturellement à détacher Gênes du parti impérial ; il espérait y réussir, car en dépit de Doria et de ses créatures, la France pouvait compter sur d'assez nombreuses sympathies, et G. Pellicier estimait qu'un ambassadeur du roi ne serait pas moins bien reçu que celui de l'empereur [1]. Encouragé par ces assurances, François Ier fit appel au talent et au dévouement d'Alamanni. L'idée était bonne, car nul n'ignorait que depuis longtemps le poète avait, à Gênes, des relations personnelles, en particulier avec Doria, et le roi voyait peut-être une habileté dans le fait que l'agent de son choix avait jadis soutenu en Ligurie une tout autre politique que celle du parti français. Tout fut inutile ; le gouvernement gênois répondit aux propositions de François Ier par un refus, enveloppé de force compliments, mais catégorique. Un ambassadeur extraordinaire, Benedetto Centurione, se rendit à la cour au commencement de 1544 afin de faire connaître au roi de France les intentions de la république [2]. Les Gênois se flattaient sans doute de prévenir ainsi toute nouvelle tentative de François Ier pour leur imposer un agent français, et parmi les formules de reconnaissance dont Centurione devait charger sa harangue, quand il serait reçu par le roi, figurait celle-ci : c'est pour aller au-devant des désirs du monarque et pour le

[1] J. Zeller, *op. cit.*, pp. 333 et suiv.

[2] L'instruction remise à B. Centurione par la seigneurie de Gênes pour son ambassade est conservée aux Archives de cette ville (*Lettere al Senato*, filza 18, n° 133) avec les *Informationi* qui y étaient jointes. De ces dernières il résulte que les demandes de François Ier portaient sur trois points : 1° il priait la république de lui avancer une somme de cent mille écus ; 2° il demandait un sauf-conduit pour l'ambassadeur qu'il désirait établir à Gênes ; 3° il sollicitait l'autorisation de se servir en toute sécurité des ports de la république. Comme on ignorait à Gênes si François Ier n'aurait pas encore quelque demande à formuler, Centurione avait mission d'opposer une fin de non recevoir aussi catégorique à toute nouvelle exigence que pourrait élever le roi. De cette instruction il ressort que les Gênois étaient informés, dès la fin de décembre 1543, de l'intention qu'avait François Ier de leur envoyer un ambassadeur.

dispenser d'envoyer à Gênes un de ses gentilshommes, que la république a voulu désigner en toute hâte un ambassadeur en France [1]. Mais François Ier était aussi décidé à faire partir Alamanni que les Gênois à l'empêcher d'arriver ; ce fut une lutte assez vive où chacun des deux adversaires s'obstina dans son attitude, sans qu'aucun pût réussir à imposer finalement sa volonté à l'autre. L'ambassadeur gênois se trouva joué ; mais Alamanni ne le fut pas moins.

Malgré toutes ses précautions et ses efforts, Centurione eut donc plus d'une surprise désagréable dans l'accomplissement de sa mission. Il entama les négociations dès Avignon, avec Grignan, gouverneur de Provence, et les poursuivit à Paris avec d'Annebaut qui lui représenta combien le roi serait fâché de ne pas obtenir tout ce qu'il demandait, car il savait pertinemment que Gênes subvenait de ses deniers à certaines dépenses des armées impériales. Puis brusquement l'envoyé gênois apprit avec un vif mécontentement que Luigi Alamanni était officiellement désigné pour se rendre à Gênes, et s'apprêtait à partir. Ni du roi, qui le reçut le 12 et le 25 mars, ni de ses ministres, Centurione ne put obtenir un mot d'explication sur cette ambassade, et il n'osa pas aborder lui-même cette question, par crainte de provoquer une rupture définitive. Tout ce qu'il put faire fut d'aviser son gouvernement que le roi n'avait rien voulu écouter de tout ce qu'il avait à lui dire ; puis il partit au plus vite pour devancer à Gênes Luigi Alamanni [2].

Celui-ci quitta Paris le 29 mars, se rendant à Mar-

[1] « Gli esporrete in nome nostro... c'havendo inteso che sua M^tà era per mandar un gentiluomo qui da noi..., subito subito facessimo elletion della persona vostra et accelerassimo la sua partenza a far l'ufficio sudetto, et ad intender la mente di S. M^tà di quanto gli occorrerà, convenendo così all'esser nostro et alla devotion et ossequio di questa Rep. verso S. M^tà, etc... »

[2] Les trois lettres expédiées de France par B. Centurione au cours de sa brève ambassade (16 février, 12 et 29 mars) sont conservées aux Archives de Gênes (*Lettere ministri* ; Francia, 1544) ; on en trouvera quelques extraits à l'Appendice III, n° 31.

seille[1], et le 14 avril le gouverneur de Provence écrivait au doge de Gênes pour le prier d'obtenir de Doria un sauf-conduit en faveur de l'ambassadeur du roi de France. Le sauf-conduit fut refusé. Une pareille réponse ne pouvait surprendre personne : dans les diverses chancelleries d'Italie on s'étonnait, on s'amusait peut-être, de l'étrange obstination de François Ier[2]. Dans cette circonstance, Alamanni déploya une ténacité au-dessus de tout éloge : puisque la seigneurie de Gênes mettait sur le compte de Doria le refus du sauf-conduit demandé, il fit écrire de Marseille une nouvelle lettre, le 1er mai, pour dire que si Doria, dont les galères surveillaient par mer l'accès de Gênes, s'opposait à son passage, ce n'était pas une raison pour qu'on l'empêchât de suivre la route de terre[3] ; puis il s'avança jusqu'à Antibes, afin d'y attendre la réponse qui serait faite à cette nouvelle demande[4]. De là il adressa, le 8 mai, au doge une lettre où l'on peut voir qu'à l'occasion Alamanni, pénétré sans doute de sa dignité d'ambassadeur, savait parler avec fermeté : puisqu'on lui refusait un sauf-conduit, il annonçait l'intention de partir sur les galères françaises que commandait Polin, pour débarquer à Savone ou sur tout autre point de la côte qu'il plairait aux Génois de lui désigner, à condition qu'il y trouvât une escorte prête à l'accompagner jusque dans leurs murs[5].

[1] Sur ce départ on peut consulter, outre la dernière lettre de Centurione (29 mars, Appendice III, n° 31), un document du 28 mars signalé par G. Campori (*op. cit.*, p. 37) et un autre du 30 dans l'introduction de L. Dorez à l'*Itinéraire de Jérôme Maurand* (Paris, 1901), p. XXXIX.

[2] « Molti non credono che debba venire così alla balorda e che non sappia come », écrit Cristiano Pagni à Cosme Ier, de Gênes, le 19 avril 1554 (*Négoc. de la France avec la Toscane*, III, p. 98) ; même impression dans une lettre de l'ambassadeur de Cosme à Venise (*ibid.*, p. 69).

[3] Voir deux lettres échangées à ce sujet entre les autorités de Gênes et de Marseille, Appendice III, n° 32.

[4] L. Dorez cite (*op. cit.*, p. XLIV) un document qui nous montre Alamanni attendant à Antibes « la responce de ce qu'il avait négocié avec le gentilhomme qui fut envoyé devers lui par la seigneurie du dict Gênes ».

[5] Lettre de L. Alamanni, Antibes, 8 mai 1544. Les bruits qui couraient au sujet de l'arrivée de l'ambassadeur et qui sont fidèlement rapportés par les podestats des diverses villes de la côte (*Lettere al Senato*, filza 19),

Tous les efforts vinrent se briser contre l'inébranlable résistance des Gênois. Force fut à l'ambassadeur du roi d'abandonner la partie ; avant la fin de mai Alamanni avait repris le chemin de la cour[1]. On est en droit de croire que François Ier ne lui sut aucun mauvais gré d'un échec dont il ne pouvait être tenu pour responsable; l'ambassade avait été entreprise dans les circonstances les plus désavantageuses, et il n'avait pas tenu à celui qui en était chargé d'obtenir un meilleur résultat.

Telles sont les missions dans lesquelles fut employé Luigi Alamanni au cours des années 1539-1544. Ce fut une des périodes les plus mouvementées de sa vie, occupée par d'incessants voyages, et par conséquent assez stérile au point de vue littéraire. Peut-être s'attendrait-on à voir figurer ici une autre ambassade plus fameuse, qu'aucun des biographes du poète n'a eu garde de passer sous silence, et qui, de l'aveu de Mazzuchelli, a le plus contribué à faire connaître son nom? Il s'y rattache en effet une anecdote piquante ; rappelons-la brièvement.

Alamanni, assure-t-on, fut envoyé par François Ier auprès de Charles-Quint, peu de temps après que ces deux princes eurent signé la paix. Dans cette circonstance

prêtaient même aux autorités françaises l'intention de débarquer de force Alamanni à Gênes : « Prima havevano deliberato di venire alla volta di Genova con XII galee solamente per portarvi l'ambasciatore regio, potendo havere il salvo condotto ricercato; ma poi che hanno havuto risposta di non poterlo havere, hanno deliberato portarglielo con tutta l'armata, la quale habbi da andare a la Speza a levare le fanterie che se fanno a la Mirandola et portarle a Niza, pensando di fare quella impresa. »

[1] Voir à ce propos, à l'Appendice III, n° 33, un court billet que le gouvernement gênois écrivait le 28 mai à un certain Niccola Lomellino, probablement domicilié à Lyon, pour le prier de remettre une lettre de grande importance à L. Alamanni à son passage par cette ville, ou, s'il était trop tard, de la lui faire parvenir à la cour. Que pouvait bien contenir cette lettre ? Arriva-t-elle à destination ? Il serait fort intéressant de le savoir; mais M. Achille Neri, auquel je dois la communication de tant de documents relatifs aux relations d'Alamanni avec Gênes, n'a pu retrouver ni le texte de la lettre si tardivement expédiée à l'ambassadeur éconduit, ni le rapport que dut faire N. Lomellino pour rendre compte de sa mission.

solennelle, le poète-ambassadeur tint devant l'empereur une harangue où il célébra en termes magnifiques les louanges du souverain, en recourant à un artifice oratoire d'un goût contestable: une longue période, affectant la forme d'une litanie, ramenait, au début de chaque membre de phrase, ce mot: *l'Aquila,* auquel venaient successivement s'accoler les qualificatifs les plus flatteurs. Charles-Quint, agacé sans doute par ces flagorneries, attendit la fin du développement et y ajouta, en guise de conclusion, ces mots qu'il empruntait à une poésie dans laquelle Alamanni avait, plusieurs années auparavant, exalté la France au détriment de l'empire :

l'Aquila grifagna
Che per più divorar due becchi porta !

Ce coup droit ne déconcerta pas l'orateur; sans se laisser démonter, il allégua la liberté accordée de tous temps à la poésie, et surtout sa jeunesse, pour excuser les propos sévères qu'il avait pu tenir autrefois sur le compte de Charles-Quint; il affirma que, mûri par l'expérience, il avait appris à juger les hommes et les choses avec plus d'équité. Bref, son petit discours, manifestement improvisé, plut fort à l'empereur, et celui-ci ne put s'empêcher de plaindre son gendre, le duc Alexandre, qui avait privé Florence et s'était privé lui-même d'un serviteur aussi précieux.

Cette anecdote, rapportée pour la première fois par Girolamo Ruscelli dans ses *Imprese illustri*[1], a été reproduite à peu près par tous les historiens ou critiques qui ont eu à s'occuper d'Alamanni, même indirectement[2]. En dépit

[1] Pages 246-247. L'ouvrage fut imprimé pour la première fois à Venise en 1566 ; je n'ai trouvé de l'anecdote aucune relation antérieure.

[2] Citons seulement l'auteur de l'article sur Alamanni dans le *Giornale de'Letterati d'Italia* (t. XXXII, p. 280), J.-B. l'Hermite, dans la *Toscane française,* Gamurrini, Mazzuchelli, plus près de nous P. Raffaelli, MM. Fr. Flamini *(op. cit.,* p. 272, n° 1) et G. Naro, et même des historiens qui n'ont eu que très incidemment à nommer L. Alamanni, comme M. J. Zeller dans l'ouvrage cité sur la *Diplomatie française au XVIe siècle;* voir encore ci-après p 128, note 5. Décidément, Mazzuchelli avait raison; ce trait est sans conteste le plus célèbre de la vie du poète.

de cette unanimité, il faut avouer que cette historiette ne résiste pas à un examen tant soit peu attentif, et il est surprenant qu'aucune réserve formelle n'ait jamais été faite sur son authenticité. Seul Mazzuchelli a risqué une timide observation : si c'est après la paix de Crépy (septembre 1544) que se place l'ambassade d'Alamanni, on comprend mal le propos relatif au duc Alexandre, poignardé depuis plus de sept ans par Lorenzino[1], et s'il s'agit de la trêve de Nice, en 1538, la difficulté, pour être en apparence atténuée, n'en subsiste pas moins. D'ailleurs les mots : *l'Aquila grifagna* etc..., ne se trouvent dans aucune des poésies connues d'Alamanni ; Charles-Quint savait-il donc par cœur des vers inédits du poète ?

Ces observations ont déjà par elles-mêmes leur valeur ; elles ne peuvent cependant pas être tenues pour décisives ; car, à la rigueur, le blâme de Charles-Quint à l'adresse du duc Alexandre n'avait peut-être qu'une signification rétrospective, et d'autre part on trouve dans l'œuvre d'Alamanni des vers qui ressemblent très suffisamment à ceux que cite Ruscelli[2]. Il faut donc entrer plus avant dans l'étude de ce petit problème.

[1] Note 84 de la biographie d'Alamanni par Mazzuchelli.

[2] Ceux-ci en particulier, qui se lisent dans l'églogue XIII et auxquels Mazzuchelli avait déjà pensé :

l'uccel di Giove
Che per più divorar due bocche porta.

Comme l'a remarqué E. Teza (*Propugnatore*, N. S. I, 1888, pp. 431-432), c'est bien ce passage, inexactement cité, que l'on doit reconnaître dans le récit de Ruscelli : mais on peut rappeler encore d'autres vers du poète qui expriment une pensée identique ; par exemple dans la *Selva* 1 du l. I :

l'artiglio crudel del fero augello
Che sol pascer si sa dello altrui sangue,

dans le *Diluvio Romano* :

vedranno
Sopra'l sangue cristian l'uccel di Giove
Aver fatto in più dì sì lungo strazio
Ch'ha consumato omai l'artiglio e'l morso ;

dans une épigramme :

L'aquila è degli uccei donna e regina,
Ma si pasce di sangue e di rapina.

Et d'abord comment Alamanni aurait-il pu prétendre qu'il n'avait dit de mal de Charles-Quint que dans ses poésies de jeunesse? Jamais, au contraire, il n'a été plus agressif qu'après 1530, lorsqu'il devint effectivement le protégé de François Ier, c'est-à-dire quand il entra dans sa trente-sixième année: telle églogue, écrite à la fin de 1530[1], tel sonnet ou telle stance portant la date de 1536[2], telle épigramme, dédiée seulement dix ans plus tard à la princesse Marguerite[3], contiennent sur le compte de l'empereur autant et plus d'appréciations violentes qu'aucune de ses poésies de jeunesse proprement dites. Au reste ce n'est pas seulement dans les vers du poète, mais dans les actes et dans les paroles de l'homme public, que l'on pourrait trouver la preuve de ce fait évident: avant 1530, Alamanni jugeait plutôt avec bienveillance la politique impériale.

D'ailleurs où eut lieu cette ambassade? En Espagne, répond Ruscelli[4]; mais on ne voit pas que le poète y soit jamais retourné après le voyage qu'il fit en 1529 à Barcelone. Quant à Charles-Quint, depuis le moment où il traversa la France pour aller châtier les Gantois révoltés (janvier 1540), il ne revit plus de longtemps l'Espagne. La date de 1544 que l'on a généralement acceptée, ou plutôt supposée — car Ruscelli ne la donne pas[5] — ne peut donc

[1] Églogue XIII à laquelle sont empruntées les expressions citées dans la note précédente; sur la date de cette pièce, voir ci-dessus p. 93, note 2.

[2] Par exemple le sonnet *Veramente son io colombo puro*, et dans les stances *Io mi stava l'altr'ier, Francesco altero*, un grand nombre de passages, notamment st. 28, 53 et suiv.

[3] Voir l'épigramme citée ci-dessus.

[4] Seul M. G. Naro *(op. cit.*, p. 57) a essayé d'identifier cette ambassade avec celle de 1544 à Gênes, sans s'appuyer, d'ailleurs, sur aucun témoignage; mais à ce moment Charles-Quint se trouvait en Champagne.

[5] Il parle simplement de « la gran pace fra quei due grandissimi principi ». M. Tausserat-Radel, dans une note insérée à la page 266 (n. 2.) de la *Correspondance de G. Pellicier*, parle de cette ambassade à Charles-Quint comme d'une chose sûre, et la place après la paix de Crépy, en 1544; mais comme il ne cite à ce propos aucune autorité nouvelle, il est à croire qu'il se réfère simplement au récit courant, tel qu'il se trouve reproduit par Mazzuchelli.

convenir. Celle de 1538 ferait-elle mieux l'affaire? Les deux monarques s'étaient rencontrés, avec leurs ministres, à Nice en 1538 ; ils se revoyaient longuement à la fin de 1539; dans l'intervalle ils avaient l'un auprès de l'autre des ambassadeurs régulièrement accrédités ; pour justifier une ambassade extraordinaire, comme celle dont Alamanni fut chargé à Venise en 1541, il eût fallu quelque bonne raison que Ruscelli ne nous fait pas connaître : Alamanni, dit-il, fut dépêché par François Ier en Espagne « pour certains motifs particuliers[1] ». Le vague même de cette expression prouve assez que Ruscelli n'en savait pas plus long que nous sur ce sujet.

Admettons qu'en effet François Ier ait eu « des motifs particuliers » pour envoyer une ambassade extraordinaire ; la chose est, par elle-même, parfaitement possible. Il reste à expliquer le choix que, dans cette circonstance, le roi fit du poète pour servir ses desseins : quelle autorité, quel crédit particulier auprès de l'empereur pouvait désigner Alamanni pour cet office? Que François Ier ait utilisé les services de cet Italien en Italie, c'est-à-dire sur un terrain qu'il connaissait à merveille et où il avait des relations précieuses, rien n'est plus naturel; mais quelle compétence spéciale lui valait l'honneur d'une ambassade en Espagne? A quel titre pouvait-il être *persona grata* auprès de Charles-Quint? — Sur ce point l'explication de Ruscelli est admirable : le roi de France désirait apparemment réconcilier Alamanni avec l'empereur[2]. Voilà une touchante préoccupation ! Quelle aimable diplomatie que celle où le choix des personnes était subordonné à des considérations de ce genre!

Il faut bien l'avouer : aucun détail du récit de Ruscelli ne présente ce caractère de précision qui seul pourrait nous inspirer confiance. Sur les antécédents même d'Alamanni, l'auteur des *Imprese illustri* était mal informé : ne dit-il

[1] « Per alcune occasioni particolari. »

[2] « Mandò il detto Luigi Alamanni a bello studio, come si crede, per riconciliarlo con quella Maestà. »

pas que ce poète « avait quitté Florence pendant les premières années du gouvernement du duc Alexandre, peut-être parce qu'il avait suivi le parti opposé[1] »? En sorte que l'embarras n'est pas de relever les invraisemblances dont le récit fourmille, mais bien d'y découvrir une seule phrase qui reflète exactement la vérité.

A ces considérations on peut ajouter qu'il est fort aisé de comprendre comment est née et s'est répandue cette légende. En Italie on n'ignorait pas que l'ancien conspirateur, le défenseur de la liberté florentine, avait appris en France le métier de courtisan. Il ne s'agissait que de donner à ce contraste une forme saisissante, et de le mettre, pour ainsi dire, en action. La dose d'imagination et de malignité que les hommes dépensent chaque jour dans leurs conversations suffisait largement à cette besogne, sans qu'il soit même nécessaire d'y voir l'œuvre d'une intelligence personnelle et consciente : on rapprocha pour les combiner quelques faits exacts, comme les attaques du poète contre l'empire, les ambassades dont le chargea François Ier, et sa démarche plus ancienne auprès de Charles-Quint à Barcelone ; puis, sur ces données, on broda une scène de haute fantaisie. L'anecdote était plaisante ; elle parut dans un ouvrage qui eut de nombreuses éditions[2] ; la malveillance se chargea d'en assurer le succès[3]. Plus heureuse que d'autres historiettes aussi ridicules qui ont été inventées sur le compte de Luigi Alamanni[4], celle-ci a réussi à

[1] « Essendo ne'primi anni del duca Alessandro de'Medici uscito di Fiorenza, per aver forse seguito la parte contraria. » Ce *forse* est charmant : il donne la mesure de la sûreté avec laquelle Ruscelli avait recueilli ses informations.

[2] Imprimées d'abord en 1566, les *Imprese illustri* furent rééditées en 1572, 1580, 1584.

[3] Il est à peine nécessaire de faire remarquer que cette anecdote a, visiblement, une origine « impériale » et antirépublicaine ; aussi a-t-elle été accueillie avec empressement, dès son apparition, par Giuliano de' Ricci dans son ouvrage (resté manuscrit à la Bibl. Nazionale de Florence) sur les *Casate e famiglie fiorentine*, composé entre 1570 et 1595 et dédié au grand duc Ferdinand Ier.

[4] Que l'on ouvre, par exemple, les ***Ragguagli di Parnasso*** de Traiano Boccalini, Centuria II, ragg. 19 (pp. 120 et suiv. de l'édition de Milan,

surprendre la bonne foi de critiques qui lui ont prêté l'autorité de leur science et de leur nom.

Il est grand temps de couper court à cette tradition que son grand âge ne rend pas plus respectable. Alamanni était devenu courtisan, rien n'est plus certain ; mais il faudrait d'autres preuves pour nous amener à croire qu'il était devenu capable de se déshonorer de gaieté de cœur par une vulgaire et inconvenante adulation.

III

1544-1556

Second mariage d'Alamanni : Elena ou Maddalena Bonaiuti ; le poète devient maître d'hôtel de la dauphine. — Succession de Boccaccino Alamanni. — Nouvelle ambassade à Gênes. — Dernières productions poétiques d'Alamanni ; sa mort.

Au service du cardinal de Ferrare et du roi de France, Alamanni répéta peut-être plus d'une fois tout bas ce vers, où l'Arioste exprimait le désenchantement du poète sans cesse arraché à ses chères études pour obéir aux ordres d'un maître :

E di poeta cavallar mi feo!

Il lui tardait sans doute de retrouver les loisirs et la tranquillité d'esprit nécessaires pour terminer des œuvres déjà entreprises et constamment interrompues, ou pour mettre à exécution des projets à peine entrevus. Aussi son ambition devait-elle être d'obtenir à la cour quelque fonction stable, suffisamment lucrative et pourtant pas trop absorbante — *otium cum dignitate* — afin de pouvoir consa-

1614) ; on y trouvera sur Alamanni le récit le plus fantaisiste et le plus absurde ; il ne mérite même pas d'être analysé.

crer à la poésie le meilleur de son temps. La fin de l'année 1544 lui apporta la complète réalisation de ce vœu, avec le titre de maître d'hôtel de la dauphine[1].

L'intelligence et le dévouement dont il avait fait preuve, dans l'accomplissement de missions délicates, contribuèrent sans doute à lui valoir cet honneur; mais il est certain que d'autres raisons, plus puissantes encore et plus décisives, plaidèrent en sa faveur. Ce poète d'amour, qui proposait à Benvenuto Cellini, comme motif décoratif, le groupe de Vénus et de Cupidon, rendait ainsi un juste hommage à des divinités qui faisaient tant pour lui : il leur était redevable de sa réputation poétique, et ses vers amoureux lui avaient concilié l'amitié active et précieuse de Batina Larcara; l'amour encore affermit sa situation à la cour et le fit admettre au nombre des gentilshommes attachés au service de la dauphine; voici dans quelles circonstances.

Dès la fin de 1540, Alamanni écrivait de Paris à Varchi qu'en dépit de ses quarante-cinq ans sonnés il était amoureux, comme un simple adolescent, d'une Florentine répondant au nom d'Elena[2]. Cette Elena — nous la désignerons ainsi avec le poète et le plus intime de ses confidents, Varchi, quoique d'autres témoins l'appellent Maddalena[3] —

[1] Dans le *Catalogue des actes de François Ier*, n° 14104, Alamanni est désigné, dès la date du 13 août 1544, comme « gentilhomme florentin de la maison de Madame la Dauphine »; le titre de maître d'hôtel ne vint qu'un peu plus tard; une lettre de l'ambassadeur de Cosme Ier en France (Bernardo d'Antonio de' Medici, évêque de Forlì) nous renseigne avec précision sur le moment où il fut investi de ces dernières fonctions. L'évêque de Forlì écrivait à Lorenzo Pagni, secrétaire de Cosme, le 20 février 1544 (c'est-à-dire 1545) : « Trovai allo arrivo mio a questa corte Luigi Alamanni, uno delli maestri di casa della Delphina... Ricercando mo' quanto era che haveva l'offitio, mi è stato decto che lo haveva havuto X dì avanti lo arrivo mio »; or il ressort de ses lettres que l'évêque de Forlì était arrivé à la cour le 15 décembre 1544 (Archives de Florence; *Lettere dell' ambasc. di Francia a Cosimo I°*; filza 4590, f° 103).

[2] Lettre du 15 décembre 1540.

[3] Alamanni l'appelle *Elena* dans la lettre citée ci-dessus, et Varchi *Heléna* (avec cette accentuation) dans un sonnet que l'on trouvera ci-après (Seconde Partie. ch. I, § I), ainsi que dans l'épitaphe qu'il composa pour le poète. Au contraire B. Cellini dans ses mémoires, Niccolò Mar-

était fille d'un Girolamo di Jacopo Bonaiuti [1], et remplissait auprès de la dauphine les fonctions de dame d'atour. C'était une toute jeune fille, presque une enfant, surtout si l'on songe à l'âge d'Alamanni : Niccolò Martelli qui lui dédia, en 1546, le premier livre de ses lettres, disait d'elle alors qu'elle avait à peine accompli sa vingt-deuxième année [2] ; à ce compte elle n'aurait pas eu plus de seize ans lorsque le poète s'éprit d'elle en 1540, et si N. Martelli, toujours suspect de flatterie, a quelque peu rajeuni celle dont il travaillait visiblement à se concilier les bonnes grâces [3], il est assez naturel de penser qu'Elena n'était pas plus âgée que sa maîtresse, Catherine de Médicis, c'est-à-dire qu'en 1540 elle avait au plus vingt ans [4].

telli *Il primo libro delle lettere*, Florence, 1546), Ludovico da Tiene, dans une lettre au duc de Ferrare, publiée par G. Campori *(loc. cit.*, p. 31), sans parler de quelques autres contemporains et des biographes modernes, disent ***Maddalena***. Plutôt que de penser à une confusion, en somme difficile, entre ces deux noms, je croirais que cette femme s'appela réellement Maddalena, mais qu'Alamanni se plut à lui donner un nom d'allure plus classique.

[1] L. Passerini, notice inédite, déjà souvent citée, sur la famille Alamanni. Le *Giornale de'letterati* (XXXII, p. 292) nomme un peu diversement le père d'Elena : Jacopo di Girolamo Bonaiuti.

[2] « Non volgendo ancora i venti due anni della vostra leggiadrissima etate », dit N. Martelli dans sa lettre dédicatoire.

[3] Il suffit de parcourir ses lettres pour s'assurer que les louanges que N. Martelli prodiguait à ses correspondants n'avaient rien de désintéressé. Grâce à Elena Bonaiuti, il obtint de la Dauphine tantôt une somme de cent écus d'or (lettre du 30 octobre 1543), tantôt quelque recommandation auprès de Cosme Ier (20 décembre 1545). Nous ne voyons pas, cependant, qu'Elena ait été très reconnaissante à Martelli de la dédicace de son premier livre de lettres, car dans une lettre du second livre (resté inédit, Florence, Bibl. Nazionale, cl. VIII, cod. 1447) adressée à Luigi Alamanni (10 janvier 1545), il se plaint de n'avoir jamais reçu de la dédicataire le moindre mot de remerciement : « Meritava un certo che, se non d'altro, di gratitudine di parole, dove io non ho mai havuto risposta alcuna nè da V. S. nè da Lei, nè dal S^r^ abate vostro figliuolo (Battista). »

[4] Dans une note de son édition de la *Vita di B. Cellini* (Milan, 1811, t. II, p. 187, n. 3), G.-P. Carpani dit : « Maddalena morì dopo il 1580 di circa 56 anni », sans indiquer à quelle source il a puisé ce dernier renseignement ; s'il est exact, elle était donc née en 1524 et avait bien vingt-deux ans à la date où Martelli écrivit sa dédicace. Mais la coïncidence est si précise et les termes dont se sert l'annotateur si vagues *(dopo*

Pendant quelque temps, Alamanni avait dû se contenter de célébrer dans des vers, malheureusement perdus[1], les jeunes attraits de la gracieuse Elena. Mais lorsque, vers le milieu de 1542, il fut devenu veuf, il n'hésita pas, malgré la différence d'âge, à lier sa vie à celle de la séduisante dame d'atour. La pauvre Alessandra, qui avait tenu si peu de place dans l'existence du poète, fut vite oubliée : elle était morte depuis six mois à peine[2], que déjà l'on parlait à la cour du tout prochain mariage du poète, et la célébration en dut avoir lieu au printemps de l'année 1543[3]. La

il 1580, *circa* 56 anni) que l'on ne peut se défendre d'un soupçon : la dédicace de Niccolò Martelli ne serait-elle pas justement la source d'où dérive la chronologie de Carpani ? — Ni le P. Anselme (*Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France*, t. III, p. 891) ni de Corbinelli (*Généalogie de la maison de Gondi*, t. I, pp. CCXLV à CCXLVII) ne donnent l'âge de Maddalena ; ils se bornent à dire qu'elle mourut peu après avoir fait son testament en 1580.

[1] Voir Seconde Partie, ch. I, § I

[2] La date de la mort d'Alessandra n'est connue, d'une manière approximative, que par le document cité dans la note suivante. Les registres du cadastre conservés aux Archives de Florence (1534, Scala, vol. I, pp. 15 et 16) montrent que sa succession ne fut réglée, au profit de Luigi Alamanni, qu'en 1551 ; jusque-là la dîme de ses revenus dut être payée au nom d'Alessandra par ses héritiers, et la date de sa mort n'est pas mentionnée.

[3] Le seul document contemporain qui nous renseigne sur les circonstances de ce mariage est une lettre de Ludovico da Tiene au duc de Ferrare (de la cour, 18 janvier 1543 ; publiée par G. Campori, *loc. cit.*, p. 31, et réimprimée par M. G. Naro, *op. cit.*, p. 72). On y voit que la première femme d'Alamanni était morte depuis six mois, donc en juin ou juillet 1542, et que le mariage, bien vu du roi, devait être célébré avec une certaine solennité ; mais on ne pouvait dire encore s'il aurait lieu à Amboise, ou un peu plus tard à Paris, ou encore à Fontainebleau ; cela dépendait du retour du dauphin et de la dauphine, alors en voyage du côté d'Angoulême, et qu'accompagnait la fiancée. Si l'on admettait que cette lettre dût être reportée à janvier 1544 — en tenant compte des incertitudes continuelles qui règnent sur la désignation de l'année durant les premiers mois, tout se trouverait reculé d'un an ; mais cette hypothèse doit être exclue ici, car la lettre adressée par Niccolò Martelli à Maddalena Bonaiuti le 30 octobre 1543, ne permet pas de douter qu'à cette date le mariage ne fût déjà un fait accompli. — Pour en finir avec les quelques renseignements que nous possédons sur la seconde femme d'Alamanni, il faut rappeler qu'elle fut marraine, avec le médecin Guido Guidi, d'une fille naturelle de Benvenuto Cellini née à Paris le 7 juin 1544 (*Vita di B. Cellini*, éd. Bacci, p. 304), et qu'Antonio Brucioli lui avait dédié, en 1542,

famille royale approuva cette union, et la dauphine, faisant droit sans doute aux prières d'Elena Bonaiuti, marqua sa satisfaction d'abord en admettant le poète parmi les gentilshommes de sa maison, puis en se l'attachant en qualité de maître d'hôtel.

Ce mariage augmenta le crédit d'Alamanni, et lui valut la préférence du roi quand celui-ci voulut envoyer un ambassadeur à Gênes, en 1544[1]. Désormais la fortune du poète était définitivement assurée ; son fils Battista, qui était entré dans l'église et qui obtint, en 1545, l'abbaye de Belleville, près de Lyon, écrivait justement alors à Benedetto Varchi : « Mon père jouit à la cour d'une faveur telle que je crois pouvoir affirmer que cette abbaye aura, d'ici peu, quelques autres compagnes ; je vous le dis entre nous.[2] » En effet, nommé évêque de Bazas en 1555[3], et trois ans plus tard évêque de Mâcon, aumônier de la reine, ambassadeur en Espagne (1563)[4], Battista Alamanni recueillit largement, après son père, les libéralités et les honneurs que la famille royale distribuait à ses protégés. Son frère cadet, Niccolò, qui avait choisi le métier des armes, ne fut pas moins en grâce auprès de Catherine de Médicis et de ses fils[5].

l'édition du Décaméron dont il surveilla l'impression à Venise (Passano, *I Novellieri in prosa*, 2e éd. (1878), Parte I, p. 68) ; quelques exemplaires portent la date 1541 *(ibid)* ; Maddalena n'avait pas encore épousé Alamanni.

[1] On lit dans une des lettre de B. Centurione au gouvernement gênois que d'abord on avait songé à un lucquois : « Ma comme questo Allamanni habia preso una damixella di Mme la Delphina per moglie, hará havuto più credito apreso sua Mta. » (App. III, n° 31.)

[2] Lettre de Battista Alamanni à Varchi, de Lyon, 29 mai 1545, publiée dans les *Prose fiorentine*, Parte IV, vol. II, p. 206. L'abbaye de Belleville représentait un revenu de mille écus.

[3] Une des lettres qui nous ont été conservées d'Alamanni (voir Appendice II, 83) se rapporte précisément à certaines démarches relatives à cette nomination.

[4] L'instruction qu'il reçut pour cette ambassade se lit dans le manuscrit français n° 3899 de la Bibl. Nat. a Paris, avec la date du 19 avril 1563.

[5] Il fit campagne, en 1553, avec Piero Strozzi pour défendre Sienne contre Cosme Ier, et reçut de Catherine de Médicis, en 1555, le commandement de deux galères envoyées au secours des Gênois ; on le trouve au siège de La Rochelle (1573) avec le titre de vice-amiral et il accompa-

Ainsi délivré des soucis qui pendant tant d'années l'avaient obligé à mener une vie errante, Alamanni put goûter enfin une tranquillité éminemment favorable à son activité poétique. On en vit bientôt les effets, car il publia coup sur coup la *Coltivazione* en 1546 et *Gyrone il Cortese* en 1548 ; moins d'un an plus tard, au début de 1549[1], il achevait sa comédie de *Flora* et travaillait à un nouveau poème héroïque, sans parler de ses épigrammes qu'il avait dédiées, dès le mois de janvier 1546, à la fille de François Ier, Marguerite [2]. Il ne cessait pourtant pas complètement de s'occuper d'intrigues politiques. Par la mort de François Ier et l'avènement de Henri II, Catherine de Médicis devenait reine de France ; le poète, bien vu du nouveau roi qui ne lui marchanda pas, dès les premières années de son règne, les marques de sa bienveillance[3], forma, avec sa femme, le centre autour duquel se groupaient habituellement les exilés florentins, mécontents de la politique de Cosme. Les deux époux avaient pris,

gna en Pologne le duc d'Anjou, depuis Henri III. Il portait le titre de maître du palais royal ; Catherine de Médicis s'était employée de toutes ses forces pour lui obtenir la main d'une riche héritière, la fille de Tommaso Guadagni, l'ami intime de son père ; mais ce projet n'aboutit pas. Voir les lettres de Catherine de Médicis, publiées par H. de la Ferrière, t. I, p. 37 ; et E. Picot, *Les Italiens en France*, Bulletin italien, II, p. 31.

[1] Cela résulte d'une lettre de Battista Alamanni à Varchi, 2 mai 1549 ; le poète, souffrant de la goutte, faisait écrire son fils à sa place, et celui-ci s'exprimait ainsi : « Mio padro fa tanta stima, e con ragione, del vostro amorevole, buono e vero giudizio, che m'ha commesso ch'io vi mandi la Commedia ch'egli ha composta, la prima ch'egli facesse mai. » *(Prose fiorent.* Parte IV, vol. II, p. 211.)

[2] Lettre du 8 janvier 1546.

[3] Au témoignage de Gabriel Symeoni *(Le Satire alla berniesca*, Turin, 1549, et particulièrement dans la Satira *dell'Avarizia* dédiée à l'Arétin), lorsqu'Henri II fit son entrée solennelle à Lyon en septembre 1548, il donna au poète un grand lis d'or, cadeau qui dut le toucher autant par la délicate allusion qu'il contenait à l'attachement de l'exilé à la patrie absente, que par sa valeur même. Henri II confirma et renouvela au poète les revenus dont François Ier lui avait accordé la jouissance ; c'est pourquoi en juin 1550 Gabriel Symeoni désignait Alamanni par ces mots : « Au seigneur Loys Alemanni, seigneur de Castellan et maistre d'ostel de la Royne de France », en lui dédiant la XIe de ses épîtres *(Epitome de l'origine et succession de la duché de Ferrare*, Paris, 1553, p. 31).

semble-t-il, un réel ascendant sur l'esprit de la reine, car, dès la fin de 1547, l'ambassadeur du duc de Florence à Paris, Ricasoli, évêque de Cortone, s'exprimait avec amertume, et même avec une certaine violence, sur le compte des conseillers perfides qui ne cessaient de présenter à Catherine, sous le jour le plus défavorable, les moindres actes du gouvernement florentin [1]. Il ne réussit pourtant pas à diminuer la confiance et l'intérêt que la reine témoignait journellement à son maître d'hôtel ordinaire. Bien loin de là : Catherine intervenait fréquemment auprès de son cousin, le duc de Florence, pour le prier d'aplanir certaines difficultés que valait à Luigi Alamanni son éloignement. Tantôt il s'agissait d'obtenir en sa faveur un délai de six mois pour le paiement d'impôts, dont elle contestait d'ailleurs la légitimité [2]; tantôt de lui faciliter

[1] Les lettres de l'évêque de Cortone à Cosme Ier sont conservées aux Archives de Florence, *Mediceo*, filza 4592, 1e parte. J'en détache les lignes suivantes : « La sinagoga (dei malcontenti) si congrega in camera dell'Alamanno, et Maddalena, sua moglie, bene informata, va mettendo di questi ed altri scrupoli in testa della regina, alla quale con questa occasione, che sarà però la terza volta, voglio supplicar che, sendole da le persone che ella conosce appassionate parlato delle cose di Fiorenza sinistramente, che vada adagio col creder et si giustifichi; et così facendo sara pur forzata finalmente (perché la troverrà questi tali sempre in bugia) a tenerli per maligni et disprezzatori dell'honor. » (Lettre du 21 novembre 1547.) Deux jours plus tard, l'ambassadeur raconte l'entrevue qu'il a eue avec la reine, à laquelle il n'a pas caché ce qu'il pensait de la « malignità d'alcuni, chiamandoli per nome acciò la m'intendesse meglio, che divolgavano per la Corte così fatte novellaccie, havendo ardir di metter la bocca in cose di sua Maestà et seminar zizzanie così sfacciatamente; et per dir tutto in due parole, presi il sacco per il pellicino et li detti la volta. » (Lettre du 23 novembre 1547.)

[2] Cela ressort d'une note sans date et sans signature, intercalée au milieu des lettres du même ambassadeur. On y lit : « La regina non potendo mancar alla Maddalena, mi ha instantemente commesso che a suo nome preghi V. Ecc. che si degni far tempo sei mesi a Luigi Alamanni, circa il pagamento della gabella de'contratti per conto della sua dote, nel qual tempo egli confesserà la vera somma della dote et pagherà secondo l'ordine. » Ce document est pleinement expliqué par une lettre de Catherine de Médicis au duc, 8 juin 1546 (*Lettres de Catherine de Médicis*, I, p. 620), où on lit : « Les officiers de la communauté de la ville de Florence veulent le molester pour gabellage d'une somme de six mille escus qu'ils pretendent par lui avoir esté reçus pour le douaire d'une de mes filles qu'il a espousee », et la reine certifiait que le poète n'avait rien reçu.

les laborieuses formalités qu'exigea la succession de son frère Boccaccino[1].

La mort de ce frère, survenue en mai 1550, créa en effet au poète d'assez sérieux ennuis. Boccaccino, plus âgé de trente-cinq ans que Luigi[2], avait eu une carrière bien différente de celle de son jeune frère : entré dans les ordres, familier de Léon X qui le retint longtemps à Rome, plus tard chanoine de l'église métropolitaine de Florence, il était resté fidèlement attaché au parti des Médicis. Nul doute qu'il ne considérât Luigi comme un égaré qui déshonorait la famille ; peut-être même crut-il faire œuvre pie en disposant intégralement, en faveur des héritiers de son choix, de biens dont il ne possédait qu'une partie, le reste appartenant au poète exilé : spolier un rebelle, quoi de plus juste? Ce vieillard — il était dans sa quatre-vingt-dixième année quand il mourut — pouvait d'autant mieux espérer un plein succès pour sa combinaison, que depuis la mort d'Alessandra, femme de Luigi, le partage des biens de la famille n'avait pas été réglé d'une façon définitive[3]. Mais le poète était bien décidé à ne pas souf-

Plus tard encore, dans une lettre du 28 février 1550 adressée au duc *(ibid.*, p. 621), Catherine insistait pour que le poète ne fût pas imposé.

[1] Voir la lettre de Catherine de Médicis en date du 26 juin 1550 *(op. cit.*, I, p. 34); la reine y recommande son poète au duc en termes fort affectueux. Elle ne se borna pas à intervenir elle-même auprès de Cosme à ce sujet; elle fit encore écrire par l'ambassadeur florentin à Paris, Luigi Capponi ; dans une des lettres de celui-ci (7 décembre 1550), on trouve en effet cette phrase : « Hammi (la regina) imposto che io raccomandi a V. Ex. in nome suo la causa di Messer Luigi Alamanni per quanto comporta la giustizia, dicendo che haverà molto a grado ogni favor che V. Ex. le farà per amor suo, come li tenea obligo sino a hora di quelli che per relazione del medesimo Messer Luigi sapea haverli fatti. » *(Arch. Mediceo*, filza 4593.)

[2] Voir ci-dessus page 7, note 3.

[3] La principale contestation semble avoir porté sur une propriété située dans les montagnes du Mugello, près de Montepiano, nommée Mangona, et ainsi décrite dans les registres du cadastre *(Arroti*, 1551, S. Spirito, vol. I, p. 100, où se lit le détail des biens de Luigi Alamanni) : « 17. 28 della possessione di Manghona, popolo di S^a^ Margherita, luogo decto Carpineto... con Messer Boccaccino Alamanni ». Cette propriété, qui avait appartenu à Messer Piero Alamanni, père du poète, avait été depuis attribuée partie à Boccaccino et partie à Alessandra, femme de Luigi,

frir que ses droits fussent méconnus, et il écrivait à Benedetto Varchi : « Que mon frère ne m'ait rien laissé de ce qu'il possédait, je n'en éprouve ni étonnement ni chagrin ; la différence de nos caractères me l'avait toujours fait prévoir. Mais qu'il me frustre de ce qui m'appartient, je ne saurais en aucune façon comme homme, comme citoyen, comme père dépourvu de fortune, m'abstenir de m'en plaindre et de me défendre[1]. » Il envoya donc à Florence, par un certain Piero Migliorati[2], une procuration par laquelle il chargeait quelques amis dévoués — Varchi était du nombre — de prendre en main la défense de ses intérêts. Les instances de la reine aidant[3], Alamanni finit par avoir gain de cause : sa part de propriété dans les biens venant de son père fut nettement définie[4].

En terminant la lettre qu'il écrivait à Varchi à propos de cette succession, Alamanni donnait sur lui-même, sur sa santé, sur ses occupations, quelques renseignements qui viennent compléter de la façon la plus heureuse le peu que nous savons de sa vie privée. Sur le chapitre de la santé, le poète n'aurait eu à élever aucune plainte s'il n'avait souffert de quelques accès de goutte[5] ; quant au reste, il n'avait plus d'ambition, et disait philosophique-

quand celui-ci eut été condamné et dépossédé (*Catasto*, 1534, Scala, vol. I, p. 15) ; après la mort d'Alessandra, Alamanni put hériter d'elle (*Arroti*, 1551, I, p. 100 : e'quali beni gli sono pervenuti per la morte di Mª Lexandra sua donna) ; mais comme la succession d'Alessandra n'avait pas été liquidée immédiatement, il est probable que Boccaccino se considéra comme seul propriétaire de la propriété de Mangona ; Luigi dut donc, à la mort de Boccaccino, faire reconnaître ses droits

[1] Lettre d'Alamanni à Varchi, 30 juin 1550 (voir Append. II, nº 80).

[2] Lettre déjà citée de Catherine de Médicis, 25 juin 1550.

[3] Voir ci-dessus p. 138 note 1.

[4] A la suite de l'énumération des biens d'Alamanni (*Arroti*, 1551, *loc. cit.*) on lit : « e'quali beni gli sono pervenuti per fide commesso di Messer Piero suo padre, e mediante la morte di Messer Boccaccino Alamanni, fratello di detto Luigi. » Les autres héritiers de Boccaccino étaient Piero di Lodovico Alamanni et Alessandro d'Antonio Alamanni. — A la date de 1551, les revenus du poète en Toscane s'élevaient à environ 252 florins (la dime en étant fixée à 25 fl. 2 s. 7 d.), somme représentant au moins six mille francs de notre monnaie.

[5] Dès le mois de mars 1544, l'ambassadeur gênois B. Centurione disait qu'Alamanni était « poco prospero et sano » (Append. III, nº 31).

ment : « Mon âme est tranquille ; car je n'ai pas de grands besoins, et le peu que je puis désirer ne me manque pas. » Là-dessus, il est vrai, la critique moderne, toujours indiscrète avec sa manie d'exhumer des documents qui paraissaient voués à l'oubli, pourrait observer malicieusement que ce peu dont parle Alamanni était plus que l'aisance ; c'était presque la richesse, car en 1550 le poète fut en mesure d'avancer au cardinal de Ferrare, toujours à court d'argent, la somme rondelette de 1,100 écus d'or, sans exiger aucun intérêt [1].

Ce qui paraissait lui manquer le plus, c'était le temps, la liberté de travailler à sa guise; constamment il devait être par monts et par vaux pour accompager la cour dans ses déplacements, et il lui fallait satisfaire aux obligations de sa charge auprès de la reine [2]. Pourtant, même à cet égard, il ne pouvait élever de plaintes sérieuses, car chaque jour il trouvait encore moyen de consacrer bien des heures aux lettres et aux muses [3].

On peut donc croire qu'Alamanni, épris de plus en plus de calme et de liberté, fort occupé qu'il était par la composition de son *Avarchide*, accueillit sans aucun enthousiasme la perspective d'une nouvelle ambassade. En 1551, Henri II l'invita à se rendre, pour la seconde fois, à Gênes ; il ne fallait pas songer à se dérober. N'était-ce pas là une de ces obligations dont le poète parlait à Varchi ?

[1] Le *giornale d'entrata e uscita* du cardinal porte en effet, à l'année 1551, la restitution à Alamanni d'une somme de « L. 2530 tornesi, pari à 1100 scudi d'oro, prestata da lui gratuitamente l'anno antecedente » (G. Campori, *loc. cit.*, p. 38).

[2] « Sendo pure preposto a qualche piccola cura e sendo servitore » dit-il dans la lettre citée ; nous ne saurions dire au juste en quoi consistait le service d'Alamanni auprès de Catherine de Médicis. Voici pourtant un passage d'une lettre de Capponi, ambassadeur de Cosme Ier en France, qui nous le fait apercevoir dans l'exercice de ses fonctions de maître d'hôtel, servant à la table de la reine : « Hier sera la regina... fece con il re qui (a Saumur) la sua entrata... ; et di già era la vivanda in tavola, expedita dall'Alamanno... » (Lettre du 27 mai 1551 ; Archives de Florence, *Mediceo*, filza 4593.)

[3] « Non manco aiutarmi in modo che mi restano molte ore del giorno da impiegare alle lettere e tra la Muse. » (Lettre à Varchi, déjà citée.)

L'obligation était cette fois fort honorable, et sans doute aussi bien rémunérée.

L'objectif du roi de France était toujours de détacher les Gênois du parti impérial et de se faire représenter en permanence auprès d'eux par un ambassadeur qui devait contrebalancer l'influence des agents de Charles-Quint. Certains renseignements représentaient Doria comme peu satisfait de l'empereur, et Henri II voulut d'abord charger Alamanni d'une mission secrète: il se serait simplement agi de sonder avec adresse les dispositions du vieil amiral gênois. Puis réfléchissant que les attaches du poète avec la cour de France étaient trop connues à Gênes pour que son arrivée pût passer inaperçue, le roi décida d'investir officiellement Alamanni des fonctions d'ambassadeur[1].

C'est à propos des affaires de Parme que Henri II essayait de reprendre avec Gênes les négociations qui avaient échoué sept ans plus tôt. L'empereur voulait mettre la main sur Parme et sur Plaisance, pour achever de barrer la route de l'Italie centrale aux Français, toujours maîtres des forteresses du Piémont. Or le duc Octave Farnèse, neveu de Paul III, trouvant le nouveau pape Jules III favorable aux projets de l'empereur, et se voyant ainsi menacé de spoliation, appela le roi de France à son secours[2]. Charles-Quint évitait de prendre ouvertement parti dans le conflit, se bornant à gouverner Jules III par ses créatures et à lui prêter l'appui de

[1] L'ambassadeur vénitien en France, Lorenzo Contarini, écrivait au Conseil des Dix, le 24 juin 1551 : « Il re ha mandato il Sign' Alvise Alemani a Genova, non tanto per desiderio che l'habbia solamente di tener orator suo ordinario in quella città, ma speranza di ridurre per suo mezo quelli Signori a voler favorir la parte sua et il principe stesso ; et ha fatto sua maestà elettione di esso Alemani perché è di gran tempo amico intrinseco del Principe ; et prima havea deliberato sua Maestà di mandarlo secretamente per tentar l'animo di esso principe, che per l'informatione che hanno è mal satisfatto de l'Imperatore ; ma parendoli poi che essendo l'Alemani persona molto conosciuta, l'andata sua a questo modo potrebbe disturbar ogni cosa, ha deliberato mandarlo come ho ditto nelle pubblice. » (Archives de Venise.) L'historien de Venise Paolo Paruta parle également de la mission confiée à Alamanni, *Istoria veneziana*, l. XII (p. 583 de l'édition de Venise, 1645).

[2] Sur ces événements, voir Ribier, II, pp. 315 et suivantes.

ses troupes. Ne se trouvant pas en guerre ouverte contre l'empereur, Henri II avait beau jeu pour dire aux Gênois que ce n'était pas en vue de le combattre qu'il sollicitait d'eux une neutralité bienveillante. Les demandes qu'il leur adressait portaient sur deux points : des troupes impériales au service du pape devaient traverser le territoire de Gênes pour se rendre à Parme, et le roi désirait être formellement autorisé à y faire également passer l'infanterie et la cavalerie qu'il se préparait à expédier au secours d'Octave Farnèse ; en second lieu, renouvelant la démarche déjà faite par son père, Henri II priait les Gênois de permettre à son envoyé de séjourner dans leur ville, d'abord sous prétexte de surveiller le passage des troupes, et ultérieurement pour y résider d'une façon régulière. Très adroitement, le roi de France faisait valoir que la présence de son ambassadeur serait de nature à rendre les plus grands services à la république, s'il fallait par exemple négocier avec la flotte turque et l'empêcher de dévaster les côtes de Ligurie [1].

Malgré cette offre de bons offices, qui pouvait être interprétée comme une menace indirecte en cas de refus, le gouvernement de Gênes fit l'accueil le plus froid aux ouvertures du roi de France, et s'enferma strictement dans une politique de fidélité envers l'empereur. En ce qui concerne le passage de troupes françaises, on répondit qu'une autorisation spéciale était inutile : le territoire de la république était librement ouvert à tout le monde, et le roi pouvait en user comme par le passé, ni plus ni moins ; c'était peu, et Henri II eût sans doute préféré à ces vaines

[1] Voir Appendice III, n° 34. Sur les offres faites aux Gênois par Henri II, au sujet de négociations avec la flotte turque, le résumé que nous possédons des propositions faites par Alamanni aux Gênois (App. III, n° 34) est assez peu explicite ; mais voici un fragment de correspondance officielle un peu plus instructif à cet égard : « Il christianissimo aveva mandato Messer Luigi Alamanni ambasciatore alla Repubblica di Genova per ottenere passo di genti, promettendole d'adoperarsi anch'egli perché l'armata turca non molestasse le loro riviere... » (30 juillet 1551 ; Archives de Modène, *Cancelleria ducale*, carteggio degli ambasciatori, Germania.)

protestations la moindre promesse positive. Sur la question de l'ambassadeur, le refus des Gênois fut plus net encore : Alamanni n'obtint même pas la permission de rester à Gênes trois ou quatre jours [1] ; à peine eut-il exposé l'objet de sa venue et reçu la réponse du gouvernement gênois qu'il dut s'embarquer et regagner Antibes sous bonne escorte : Giovanni Battista Doria, qui fut chargé de l'accompagner, n'avait pas précisément pour mission de faire honneur au représentant du roi très chrétien et de le défendre contre tout danger — ce n'était là qu'une fiction soigneusement entretenue et qui ne trompait personne [2] — mais bien de s'assurer qu'Alamanni ne passerait pas un instant de trop sur le territoire gênois.

L'absence du poète fut donc de fort courte durée : parti de la cour vers la fin de juin, il était de retour au milieu d'août [3]. Le roi lui fit l'accueil le plus flatteur, et se déclara fort satisfait des services de son ambassadeur [4] ; peut-être l'était-il un peu moins du résultat pratique de l'ambassade. La conduite des Gênois put bien leur valoir

[1] Appendice III, n° 34, en particulier la fin du document, dont l'interprétation est confirmée par un autre texte quelque peu postérieur, les instructions données à l'abbé Negro, ambassadeur de Gênes auprès de l'empereur (27 septembre 1553) ; on y relève ces mots par lesquels les Gênois rappellent leur fidélité : « ...non aver voluto non che accettare l'ambasciatore suo (del Re di Francia) ma neanche permettere che si fermassi in questa città... » (Archives de Gênes ; *Registro, lettere*, 56, 1842.)

[2] Voir le rapport que fit G.-B. Doria sur sa mission (App. III, n° 35), et la lettre d'Alamanni après son débarquement à Antibes (Append. II, n° 81).

[3] Alamanni avait quitté la cour peu avant le 24 juin et était arrivé à Gênes entre le 15 et le 20 juillet, comme le prouve ce fragment d'une lettre en date du 21 juillet : « A Genova arrivò a dì passati con una galera M. Aluyggi Allamani » (Arch. de Modène, *Ambasc. e agenti estensi a Milano*, B° 32). Le 23 il était déjà revenu à Antibes (voir Appendice III, n° 35) ; sur son retour à la cour, voir le document cité dans la note suivante.

[4] On lit dans une lettre de Luigi Capponi à Cosme Ier, en date de Melun, 17 août 1551 : « Il Sign^r^ Luigi Alamanni arrivò sabbato alla corte, di ritorno da Genova, con tanta sodisfattione di sua Maestà per il suo servitio che m'ha detto sua Maestà haverli detto non haver trovato chi meglio l'habbia servita, et che non sarà, piacendo a Dio, l'ultima volta che si servirà di lui. » (Archives de Florence, *Med.*, filza 4593, f. 198.)

l'approbation et les éloges de Charles-Quint[1]; en revanche, elle leur attira l'animosité du roi de France; et lorsque, deux ans plus tard, Henri II accorda son appui au soulèvement de la Corse contre Gênes, quand les principales villes de l'île furent occupées par ses troupes soutenues par la flotte ottomane, le souverain se souvenait encore de l'affront qui lui avait été fait dans la personne de son ambassadeur[2].

Ce rapide voyage en Ligurie paraît avoir été la dernière négociation diplomatique pour laquelle Henri II ait eu recours au dévouement et à l'expérience d'Alamanni. Peut-être cependant la reine l'envoya-t-elle encore en Angleterre, durant l'automne de 1553, pour porter ses félicitations et des présents à Marie Stuart, peu de temps après son couronnement[3].

A la cour, le poète continuait à s'occuper activement des

[1] Charles-Quint fit écrire aux magistrats gênois une lettre pour les féliciter de leur conduite en cette affaire : « Por cartas de nuestro embaxador havemos entendido la venida ay de Luys Aleman, su comission y respuesta que per essa republica se le dió, tan considerada como convenia y lo speràvamos de la afeccion devoçion y respecto que a nuestras cosas siempre haveis mostrado, de que os damos dello las gracias, çertificandoos que en todo lo que general y particularmente tocare a essa republica y fuera de su conservaçion y beneficio, seremos agora y siempre el que por lo passado haveis podido conosçer... » (Archives de Gênes, *lettere al Senato*, filza 35, n° 204.)

[2] Je détache cet important passage d'une lettre que le cardinal San Clemente écrivait de Rome au doge de Gênes, le 25 novembre 1553 (Archives de Gênes, même série, filza 43, n° 504 : « [Sua Santità] mi mandò a chiamare l'altro giorno e mi disse haver havuto lettere dal suo nuntio (in Francia), quale poi mi mandò a mostrare per il suo secretario; et in suma il Re rispose al detto nuntio che non si era mosso a prender la Corsica per desiderio d'acquistare, non havendone bisogno, ma per risentirsi contra Genovesi di molte ingiurie, e prima che havendo altre volte mandato messer Luigi Alamanni acciò risedesse in Genova per suo ambasciatore, non lo havevano voluto accettare, ma mandatolo via subito; dove facendo proffessione di libertà e di Republica ne lo dovevano ringratiare... »

[3] « La reina d'Inghilterra ha scritto qui un'amorevole lettera a la reina di Francia, laonde questa reina manda il signor Luigi Alamanni in Inghilterra a visitarla ed a portarle certi presenti. » (*Alcune lettere politiche di Claudio Tolomei;* Sienne, 1868, p. 9.) Ce témoignage de Tolomei est le seul qui nous révèle cette dernière mission d'Alamanni, encore à l'état de projet ; il porte la date du 31 octobre 1553.

affaires des Italiens qu'amenaient en France leurs intérêts particuliers ou certaines missions officielles ; tous s'adressaient à lui comme à un intermédiaire obligeant, à un protecteur naturel, dont l'influence était fort recherchée. C'est ainsi que, presque au lendemain de son retour d'ambassade, il s'employa en faveur d'un agent de la république de Gênes, et ne lui marchanda pas ses bons offices [1].

Mais l'occupation à laquelle Alamanni consacrait le plus volontiers son temps était alors, comme toujours, la poésie. Après avoir retouché longuement cette *Flora* dont la première rédaction remontait à six ans, il la fit représenter pour les plaisirs de la cour durant le carnaval de 1555, à Fontainebleau, dans la seconde quinzaine de février [2]. En 1554 il avait terminé « un poème héroïque assez long » qu'il se proposait de soumettre à une revision minutieuse ; et il prévoyait que l'achèvement de cette œuvre lui demanderait encore de longues années de patience et d'efforts [3].

[1] Lettre de Fr. Cattaneo Tagliacarne, Orléans, 18 janvier 1552 : « M'indirizzai al S^re^ Luigi Alamanni, e dopo di haverlo salutato in nome di V. Ecc^za^ e S. Illma li esposi la causa della mia venuta, e lo pregai che volessi ajutarmi e consigliarmi e favorirmi. Sua S. rese humanamente le salutationi, e con molto cortesi e affettuose parole si offerse e fece intendere all'Ecc^ma^ S^re^ contestabile la mia venuta. » Il s'agissait de négociations relatives à la prise d'un navire gênois ; le 2 février Tagliacarne écrivait encore, cette fois de Fontainebleau : « Aspetto ch'el S^re^ Luigi Alamanni gli habbi parlato (al contestabile), come m'ha detto di voler fare, cui veramente dobbiamo molto per le buone relationi fatte da sua S^ria^ e per l'opera che ci presta e ajuto e consiglio et favore. » (Arch. de Gênes, *lettere al Senato*, filza 38, n^i^ 19 et 32.)

[2] Il y a quelque incertitude sur la date, à moins que la *Flora* n'ait été représentée deux fois ; une première représentation, qui aurait eu lieu le 19 février, nous est révélée par ce passage d'une lettre de l'ambassadeur siennois, Bernardo Buoninsegni (*Miscellanea storica senese*, anno IV, fasc. 12, p. 201) : « Lassavo di dirli che domane si recita a Fontanableò una bella commedia del signor Luigi Alamanni intitolata *Flora* per rappresentar Firenze ; e n'è concorso ciascuno a vederla ; noi siamo restati, non parendoci d'haver pensieri da comedie. » La lettre est datée de Melun, 18 février 1555. Un autre témoignage parle d'une représentation le 1er mars ; voir *Il Bibliofilo*, VI, Bologna, 1885, p. 85, où est publiée une lettre de St. Guazzo, l'un des interprètes de la *Flora*.

[3] Lettre au cardinal de Mantoue, 30 septembre 1554 (App. II, n° 82).

Ces longues années, Alamanni ne devait pas les vivre, et ce poème héroïque — on a reconnu l'*Avarchide* — ne fut pas publié par son auteur ; il était réservé au fils aîné du poète d'en surveiller l'impression en 1570. Au mois d'avril 1556, la cour étant à Amboise, Alamanni eut une attaque de dysenterie, à laquelle il succomba dans la journée du 18[1]. Son corps, dit-on, fut ramené à Paris et enseveli dans l'église d'un couvent de Cordeliers[2]. Varchi composa pour lui une épitaphe, et divers écrivains firent entendre dans leurs vers l'expression des regrets qui accompagnèrent ce poète mort à soixante et un ans, en pleine activité intellectuelle[3]. Tous lui rendirent ce témoignage, hono-

[1] La date précise de sa mort est donnée par Lucantonio Ridolfi, dans un passage de son *Aretefila* (1560), p. 125, et par Fr. Giuntini *(Comment. in quadripartitum Ptolemaei*, l. III, c. 2, p. 296 de l'édition de Lyon, 1581) ; ce dernier ajoute avec plus de précision : *hora 2 post meridiem*, et nous apprend qu'Alamanni mourut « ex fluxu ventris sive de dissinteria », témoignage qui aurait plus de poids encore si, dans la même phrase, par une erreur évidente, Fr. Giuntini n'avait dit que le poète avait alors cinquante-neuf ans. La maladie d'Alamanni dut être d'une rapidité foudroyante : Battista a raconté que son père était mort en moins de deux jours (Dédicace de l'*Avarchide*).

[2] Mazzuchelli et Passerini nous ont conservé cette tradition, dont je n'ai pas réussi à retrouver la source, et que je ne suis pas en état de confirmer ni de préciser.

[3] Parmi ces poètes, je citerai Bernardo Tasso *(Rime*, éd. de Venise, 1565, l. V, p. 20) et Giovan Girolamo de'Rossi *(Rime*, éd. de Bologne, 1711, pp. 113-114). L'inscription funéraire composée par Varchi a souvent été publiée, en particulier par Mazzuchelli, et tout récemment par M. G. Naro. Il ne m'a pas été possible de retrouver le manuscrit, jadis appartenant à la bibliothèque Strozzi, d'où dérive le texte qu'en ont reproduit tous les biographes du poète, depuis l'éditeur padouan de la *Coltivazione* (1718). Je m'abstiens donc de transcrire ici cette épitaphe bien connue, d'après une copie qui n'est peut-être pas à l'abri de tout soupçon. Les derniers mots de cette assez longue épitaphe disent : *Baptista ac Nicolaus filii Helenaque uxor parenti optimo conjugique dulcissimo summo moerore confecti posuerunt.* Je ne rappelle ces derniers mots que pour faire remarquer qu'*Helena* se consola assez vite : en 1558 elle épousa Giambattista de'Gondi, lequel eut aussi le titre de maître d'hôtel de la reine (E. Picot, *Bulletin italien*, II (1902), p. 45, où la date de ce second mariage de Elena (ou Maddalena) Bonaiuti est donnée, par suite d'une erreur typographique, comme étant 1548 ; cfr. Corbinelli, *Généal. de la maison de Gondi*, p. CCXLVI). Dans le ms. fr. 7856 de la Bibl. nationale, f. 1131, la seconde femme d'Alamanni figure parmi les

rable en tout temps, mais rarement mérité surtout en son siècle, qu'il devait l'estime, dont il avait toujours été entouré, aux qualités de son cœur et à la droiture de son caractère, au moins autant qu'à son talent de poète.

dames d'atour de Catherine de Médicis, d'abord sous le nom de Maddalena Buonaiuti dame de Castellan (c'est le titre sous lequel on désignait le poète ; voir ci-dessus, p. 136, note 3), puis, à partir de 1564, sous celui de dame de Gondi ; elle est hors des états à partir de 1581, étant morte cette année-là ou l'année précédente (voir ci-dessus, p. 133, note 4).

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE DE LUIGI ALAMANNI

Ce furent deux volumes, imprimés à Lyon en 1532-1533 sous ce titre : *Opere Toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco Primo*, qui révélèrent le nom de ce poète. Jusqu'alors sa réputation ne s'était pas répandue en dehors de la Toscane et d'un cercle d'amis, sans doute assez limité, en Provence [1]. Ce recueil, qui fonda la renommée d'Alamanni, est encore aujourd'hui celle de ses œuvres qu'il y a le plus de plaisir et de profit à feuilleter ; car les pièces qu'il contient sont variées de forme autant que de fond ; on y trouve un écho fidèle de toutes les préoccupations qui tourmentèrent la pensée et le cœur du poète pendant sa jeunesse, et l'accent personnel qui s'en dégage fait trop souvent défaut dans les œuvres de son âge mûr. Enfin, dès ces premiers essais dont quelques-uns remontent assurément à 1515 et aux années suivantes, on voit s'affirmer les tendances classiques, qui en se développant, devaient donner à cet écrivain sa physionomie caractéristique. Il n'est donc pas exagéré de dire qu'Alamanni est déjà tout entier dans les deux volumes publiés en 1532 1533.

[1] Avant cette date Alamanni n'avait fait imprimer que son *Orazione al popolo fiorentino*, et la *Selva* 3 du l. II, voir ci-dessus, p. 71, n° 3.

Dans ces conditions les *Opere Toscane* doivent être étudiées avec un soin particulier ; les pièces qui les composent, et quelques autres qui, sans y avoir trouvé place, appartiennent à la même période, seront donc envisagées d'abord au point de vue de l'inspiration — amoureuse, politique, morale et religieuse — de façon à faire ressortir tout ce qu'elles peuvent nous apprendre sur la personnalité du poète. Puis il conviendra d'étudier séparément diverses questions d'un caractère plus technique, celles des sources et des règles observées dans ces œuvres de jeunesse; car Alamanni, contemporain et disciple du Trissin, accordait une grande importance à ces questions de forme, et plus d'une innovation intéressante à cet égard lui est attribuable. Un chapitre spécial sera en outre consacré aux traductions, plus ou moins fidèles, d'œuvres antiques, ainsi qu'à certains poèmes qui relèvent directement de l'imitation; ce sont encore, à quelques exceptions près, des essais de débutant.

Les autres œuvres d'Alamanni seront ensuite examinées dans l'ordre chronologique, qui se trouve répondre très suffisamment à la progression classique de son inspiration : la *Coltivazione* publiée à Paris en 1546, *Gyrone il Cortese* en 1548, la *Flora* écrite vers 1549, et enfin l'*Avarchide* imprimée seulement quatorze ans après la mort du poète. Un chapitre sera consacré aux quelques écrits en prose qui nous sont parvenus d'Alamanni ; en dernier lieu, on trouvera brièvement exposées les raisons pour lesquelles certaines pièces, attribuées parfois au même poète, n'ont pas été accueillies au nombre des œuvres dont l'authenticité peut être considérée comme indiscutable.

CHAPITRE PREMIER

L'inspiration personnelle dans les « Opere Toscane ».

§ I

Les amours de Luigi Alamanni : *Flora*, la *Rosa*, *Cynthia*, la *Pianta*, *Beatrice Pia*; autres vers d'amour perdus.

L'inspiration amoureuse occupe une très large place dans l'œuvre de Luigi Alamanni, en particulier dans ses *Opere Toscane*. De son propre aveu, il fut fort enclin à l'amour pendant sa jeunesse :

in mille lacci e mille
Fui già di libertà più d'altro privo [1].

Aussi serait-il puéril de prétendre retracer d'après ses poésies l'histoire complète de ses amours. Cependant le nombre des pièces se rapportant à des dames indéterminées est relativement faible dans son œuvre [2] ; le plus souvent le poète a désigné clairement, encore que sous des noms conventionnels, les objets pour lesquels il a soupiré :

[1] Satire IV (VI dans l'édition des *Versi e Prose*), v. 11-12; on trouve encore ces deux vers dans la satire VIII (X des *Versi e Prose*).

Ho l'alma che s'incende e strugge
Di poca fiamma per l'antica usanza.

[2] Ces poésies appartiennent presque exclusivement à la première jeunesse du poète; un petit nombre en figure dans les *Op. Tosc.*; d'autres, restées inédites, ont été tirées de divers manuscrits de Florence par Domenico Moreni (*Saggio di Poesie inedite di L. A.*, 1819 et quelques-unes par P. Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.*, 1859; on en trouvera encore onze ci-après, à l'Appendice I.

Flora, Cynthia, la *Vermiglia Rosa* ou la *Ligura Pianta;* plus tard même il devait chanter Beatrice Pia sans déguiser son nom. Si l'on veut introduire un peu d'ordre dans le « Canzoniere » d'Alamanni, il est donc nécessaire de grouper les quelques renseignements que nous fournissent ses vers sur ces différents amours ; et pour bien apprécier la sincérité de son inspiration, il faut, autant que possible, définir la nature du sentiment dont ces diverses dames ont été l'objet.

Flora est constamment représentée comme la première passion d'Alamanni et la grande affection de sa jeunesse. A l'origine, ce nom n'était pas, comme on pourrait le croire, le symbole de Florence, la personnification poétique de la patrie absente et opprimée ; l'amour que chanta d'abord le poète n'était pas un simple travestissement de son patriotisme. Il est vrai qu'avec le temps, une certaine confusion finit par s'établir entre ces deux noms, Flora et Florence, qui devinrent à peu près synonymes ; l'attachement de l'exilé à sa ville natale s'associa insensiblement, se substitua même souvent à son amour pour la belle Florentine[1]. Mais cette confusion ne s'est produite que peu à peu dans l'esprit du poète; avant de prendre un sens symbolique, le nom de Flora a désigné une femme très réelle, et l'on peut dire même que, de tous les amours chantés par Alamanni, celui-ci fut le moins conventionnel et le moins platonique. Voici du moins quelques traits auxquels il paraît difficile de donner une interprétation allégorique.

C'est en 1514 — soyons précis, c'est en décembre 1514 — qu'Alamanni s'éprit de Flora[2] ; longtemps elle se mon-

[1] La confusion est complète dans l'élégie 6 du l. II *(Versi e Prose,* I, p. 294), dans les sonnets *Volge veloce il ciel l'età si fugge, Quando io miro lontan l'antiche mura, Durenza tu per questa aprica valle,* etc..— Pour désigner les sonnets du poète je me contenterai d'en citer les premiers vers; le lecteur trouvera à l'Appendice IV une table des poésies détachées d'Alamanni, renvoyant aux principales éditions où l'on peut les consulter.

[2] Dans l'élégie III, 1 *(Versi e Prose,* I, p. 129) écrite en mai 1524 (aux vers 56-57 le poète dit que deux ans se sont écoulés depuis qu'il a quitté Florence), on lit :

Quel primo laccio il lega
Che *già dieci anni* al cor gli avvinse Amore ..;

tra indifférente aux prières du poète[1] ; mais enfin touchée, vaincue par tant d'amour, elle récompensa la constance d'un si fidèle amant le 4 avril 1518, date mémorable dont Alamanni saluait chaque année le retour avec émotion[2]. Les événements de 1522 dérangèrent ce roman ; cependant l'exilé n'en continuait pas moins à chanter Flora, en protestant que leur affection était au-dessus des coups de la fortune. Malheureusement une circonstance plus inattendue encore que l'exil vint ébranler l'inaltérable confiance d'Alamanni : il apprit que cinq mois après son départ, exactement le 22 octobre 1522, sa dame l'avait indignement trompé. Cette trahison, qui forme le sujet d'une lettre « alla sua donna » et d'un poème en vingt stances[3], a également inspiré au poète une canzone, un sonnet et un madrigal[4]; entre ces différentes pièces, on remarque de telles ressemblances, dans les idées comme dans les termes, qu'aucun doute ne saurait être élevé sur leur communauté d'origine. La vérité est que ces poésies ne contiennent pas le

en outre le sonnet *Carco due volte il ciel di pioggia e nere*, écrit au moment où le second hiver qu'Alamanni passait en exil « ramenait les jours les plus courts » (donc en décembre 1523) contient ces deux vers :

Amor che l'alma in sì leggiadro nodo
Legasti, oggi è'l nono anno...

[1] « Gran tempo acerba », dit le second vers de l'élégie II, 2 (*Versi e Prose*, I, p. 49), et l'élégie III, 2 (omise dans les *Versi e Prose*) rappelle aussi « l'alto impreso rigor » de Flora, qui depuis fut plus accessible à la pitié. Ces dédains de Flora, qui durèrent plus de trois ans, forment le sujet d'un grand nombre de poésies.

[2] L'élégie II, 2, est justement consacrée à célébrer le sixième anniversaire de cet événement (le texte des *Opere Toscane* porte, au v. 131, t. I, p. 45, cette leçon : *il dì quarto d'Aprile*); elle a été composée dans le voisinage de la Durance et de la Sorgue, donc au plus tôt en 1524, et par suite c'est en 1518 que Flora se montra *pietosa*. En effet, Alamanni se trouvait tout près de la Durance en mars-avril 1524 (voir Appendice II, nos 20 et 21); on ne peut affirmer qu'il fût dans les mêmes parages en 1525 (au début de mai il était à Toulon; App. II, n° 34), et l'année 1526 nous le montre à Lyon (*ibid.*, n° 35).

[3] Stances *Poiché non son quelle promesse ferme*; c'est à la st. 11 que se trouve la date. La st. 18 indique bien que c'est par ouï-dire qu'Alamanni a tout appris; à ce moment il devait être à Lyon.

[4] Canz. *Quanto di dolce avea*; son. *Quanta dolcezza il mondo unqua mi diede*; madr. *Sotto altro ciel dal caro natio loco*.

nom de Flora ; mais une élégie où celle-ci est désignée par son nom[1] nous parle aussi des mauvais bruits qu'Alamanni avait recueillis sur la conduite de sa belle, et reproduit quelques-unes des expressions contenues dans les stances[2]. L'élégie entière d'ailleurs n'est que le développement de la note optimiste qui se fait entendre dans les derniers vers des stances : l'amant toujours fidèle ne prête aucune créance aux calomnies dont sa dame est l'objet ; il ne l'en aime pas moins. Mais on sent qu'en dépit de ces protestations, en dépit de ce calme affecté, le cœur du poète est profondément troublé, et c'est dans les pièces où Flora n'est pas nommée qu'Alamanni a exprimé ses préoccupations et son chagrin avec le plus de liberté[3].

Le même sentiment d'inquiétude perce dans une composition beaucoup plus longue, en 71 stances, qui se rapporte visiblement aux mêmes événements. Destinées sans doute à être mises sous les yeux de l'infidèle, ces stances ne contiennent plus aucun reproche explicite à son adresse[4], mais Alamanni ne se dissimule pas que son éloi-

[1] El. I, 9 *(Versi e Prose,* I, p. 25).

[2] Le second vers de l'élégie,

Ben sorde volontier le orecchie avrei,

rappelle singulièrement ce vers de la st. 18 :

... o almen che sia sordo io :

c'est dans l'un et dans l'autre cas un souvenir direct de Tibulle (l. IV, 14).

[3] On remarquera, d'ailleurs, que les stances qui accompagnent la lettre « alla sua donna », les plus explicites de toutes, sont contenues dans un seul manuscrit ; elles étaient restées inédites jusqu'au jour où D. Moreni les en tira ; les autres pièces, au contraire, étaient répandues manuscrites avant d'être insérées dans les *Opere Toscane*. Il est permis de croire que ce sont des raisons de discrétion qui ont empêché Alamanni de publier les vers qui parlaient trop clairement de sa mésaventure et surtout d'y mêler le nom de Flora, glorifié partout ailleurs.

[4] Il s'agit des stances *L'oscuro suo sentier la notte avea.* Elles diffèrent des précédentes surtout par l'appareil mythologique qu'y a introduit le poète et par les éloges, plus magnifiques que jamais, qu'il prodigue à sa dame. Il est manifeste qu'Alamanni, en les écrivant, était plus maître de lui : il voulut faire appel à toutes les habiletés, à toutes les séductions de son art. Les stances *Poiché non son,* qui ne furent sans doute jamais envoyées à destination, contenaient l'explosion plus sincère, moins surveillée de sa douleur d'amant trompé.

gnement laisse sa maîtresse exposée à bien des pièges, à bien des tentations[1]; aussi vient-il lui renouveler l'assurance de son inaltérable fidélité, et, pour inviter discrètement sa belle à n'être pas en reste avec lui, il lui prête une réponse pleine des protestations de la tendresse la plus passionnée, telles qu'il eût souhaité les entendre de sa bouche dans la réalité[2]. L'artifice est assez clair. Or, si c'est bien à la même trahison que se rapportent ces diverses pièces, on peut tirer de la plus longue, la dernière citée, quelques indications plus précises sur la femme qui fut l'objet de l'amour d'Alamanni au début de sa carrière poétique: elle se serait appelée Chiara Fermo — ou Fermi. C'est ce qu'ont bien vu, sans pourtant penser à Flora, tous ceux qu'a frappés la complaisance avec laquelle le poète y joue sur les mots *chiara* et *fermo*; cet artifice, d'un goût fort contestable, a du moins l'avantage d'être assez facile à interpréter[3]. Or, précisément chacune des autres pièces que l'on peut considérer comme inspirées par la même trahison, contient également, bien qu'avec moins d'insistance, ces mêmes qualificatifs *chiara, fermo*[4]. Bien plus: le nom de

[1] On lit à la st. 40, où Apollon est censé adresser la parole au poète (sur la fiction qui sert de cadre à cette pièce et qui est empruntée à Tibulle, voir ci-après, ch. II, § II):

Ivi è (c'est-à-dire à Florence) che senza te sola dimora,
Nè pur di te parlar l'è dato loco;
Quant'esche son, quanti focili ognora
Per incenderle il cuor di nuovo fuoco!

La même préoccupation perce encore dans d'autres passages, notamment dans les dernières stances de la même pièce. Dans l'élégie III, 5 (omise dans les *Versi e Prose*) où est célébrée la fidélité de Flora, on retrouve un écho des inquiétudes qu'avait connues Alamanni.

[2] St. 61 et suiv.

[3] *Giornale de'letterati d'Italia*, t. XXXII (Venise, 1719), p. 333. P. Raffaelli, dans son édition des *Versi e Prose di L. A.*, I, p. 102, a même fait précéder ces stances du titre *In onore di Chiara Fermi*, qu'il n'a trouvé dans aucun manuscrit ni dans aucune édition ancienne. C'est dans la st. 48 que la répétition des mots *Chiara* et *fermo* (ou *ferma*) est le plus remarquable (chacun cinq fois!); en outre, le mot *chiara, chiaro, chiarir* revient quatre fois dans la st. 49, dont deux fois sous cette forme significative: *quel chiaro nome;* voir en outre st. 13 (*per nome chiaro*), 38, 68, 71, etc...

[4] Dans le madrigal *Sotto altro ciel*, la dame est appelée *bella chiara;*

Flora, dans d'autres poésies, est très fréquemment accompagné de l'épithète *chiara*[1]. Cette particularité constitue comme le lien visible, saisissable, encore que dissimulé, qui réunit ces diverses compositions poétiques et permet de les expliquer l'une par l'autre.

Flora, ou si l'on veut Chiara, était mariée[2]; bien que, de son côté, le poète eût pris femme en 1516, ce n'est nullement d'un amour platonique que nous entretiennent toutes ces pièces[3]. Ce fut, semble-t-il, une passion très vive et qui agita profondément le cœur d'Alamanni: il connut alors par expérience toutes ces espérances, ces joies et ces douleurs qui sont les lieux communs de la poésie amoureuse. S'il ne nous a pas entretenus plus copieusement de ce roman, dont les incidents restent pour nous fort

la canzone *Quanto di dolce avea* la désigne ainsi :

Fermo riposo de'miei tanti affanni;

les stances *Poiché non son quelle promesse ferme* appliquent deux fois à l'infidèle, ou à ses yeux, l'épithète *chiara* (st. 8) ou *chiari* (st 16). Enfin dans l'élégie I, 9, on lit (texte des *Op. Tosc.*, I, p. 31) : *che il chiaro nome vostro.*

[1] Élégie I, 7 *(Versi e prose*, I, p. 188), avant-dernier vers : *chiaro esempio d'amor;* él. II, 4 (omise dans les *Versi e Prose*), v. 8 : *il vostro chiaro nome*, et v. 26-27 : *l'impromesse chiare della mia Flora;* él. III, 1 (*Versi e Prose*, I, p. 129), v. 62 : *vostra vista chiara;* él. III, 5, v. 16 : *le luci chiare*, etc...

[2] Stances *L'oscuro suo sentier la notte avea*, st. 24.

[3] Vénus ne veut pas que Chiara *sia d'un solo* (st. 26); elle prend soin de désigner elle-même celui qui doit gagner le cœur de cette beauté (st. 33 et suiv.), et la volonté de Vénus est suivie d'un plein effet (st. 38). — Dans les stances *Poiché non son*, la st. 9 nous explique que le poète se trouvait dans la situation la plus douloureuse qui puisse être faite à un amoureux :

se da poi che *giunto in cima*
Del frutto vien per altri indi scacciato.

La st. 11 n'est pas moins explicite :

altri accolto in quel leggiadro seno
Che già fu a me di letizia pieno.

Enfin la st. 15 insiste sur l'indéniable réalité de celle

da chi fui
Ristorato in un dì di mille danni.

Dans l'églogue VIII il est dit du berger Dafni, amant de Flora :

E di più bella ninfa il frutto colse
Che si trovasse allor nei campi toschi.

mystérieux, c'est sans doute que la réserve naturelle de son caractère et la moralité habituelle de son œuvre l'ont mis en garde contre ce goût de confidences indiscrètes auquel les poètes amoureux cèdent trop volontiers.

Toujours est-il que l'exil d'Alamanni mit brusquement fin à cette liaison et dès lors cette fidélité dont il aimait tant à se vanter ne fut plus guère qu'un thème à variations élégiaques. Le souvenir de Flora ne cesse pas de reparaître dans les vers de son amant, mais l'image de la patrie absente y est évoquée avec plus d'émotion encore : Flora s'identifie lentement avec Florence ; et pendant que s'accomplit cette transformation, le poète ne se prive pas de chanter d'autres amours.

Le Canzoniere d'Alamanni nous a conservé le souvenir du sentiment assez vif qu'il éprouva pour une dame à laquelle il donne le nom de *Vermiglia Rosa :* c'est sur les bords de la Seine, non loin de l'embouchure de la Marne, qu'il l'avait rencontrée, et elle ne comprenait pas l'italien[1] ; c'était donc une Parisienne. Ce renseignement vaut pour nous une date, car avant 1531 Alamanni ne fit qu'un seul séjour à Paris, au printemps de 1523[2]. Six courtes pièces

[1] Son. *Poscia che'l ciel dal mio bel paese*, et madrigal *Infra bianche rugiade e verdi fronde.*

[2] On ne peut placer cet amour après 1531 ; en voici une preuve : le son. *Nessun fu lieto, Amor*, tel qu'il se lit dans un ms. de Florence (Magliab. Cl. VII, 676 ; la leçon en est publiée dans les *Versi e Prose di L. A.*, I, p. 92), est adressé à l'*Alma Rosa ;* ces mots ont été remplacés par *la mia Pianta* dans la rédaction que contient le t. I des *Op. Tosc.* (p. 209) ; c'est-à-dire que le sonnet fut modifié pour être adressé à une autre dame. Mais quelle est la leçon primitive ? Évidemment *Alma Rosa ;* en effet, le manuscrit en question contient trente-quatre sonnets et quatre ballades ou madrigaux qui remontent manifestement à la période 1522-1525 ; aucun d'eux ne se rapporte à l'amour pour la « Ligura Pianta », qu'Alamanni ne chanta qu'à partir de 1525. — Un autre sonnet (*Felice pianta ch'al tuo bel soggiorno*) a eu un sort semblable : primitivement composé pour la « Rosa », il fut ensuite confondu, intentionnellement sans doute, avec ceux qui célèbrent la « Pianta ». Il est bien vrai qu'il n'a pas eu à être corrigé pour cela, car il contenait dès l'origine le mot *pianta ;* mais c'est cependant bien à la Rosa qu'il s'adressait d'abord, car : 1° rien n'y fait allusion a la Ligurie, patrie de la « Ligura Pianta » ; 2° Alamanni affectionnait cette expression de *pianta*, qu'il applique à bien d'autres personnes, à *Chiara Fermi* (stances *L'oscuro*

ne suffisent pas à donner une physionomie tant soit peu caractéristique à la Française courtisée alors par le poète : séduit par la beauté de cette rose, Alamanni s'en est approché, et une amoureuse épine l'a piqué ; il chante les louanges de la belle et lui déclare son amour. Peut-être la dame fut-elle une coquette insensible [1] ; cependant lorsqu'il dut s'éloigner, en signe d'adieu elle lui accorda un baiser [2]. La joie d'Alamanni fut grande, mais de courte durée ; car lorsqu'il se retrouva seul, loin de Paris, sur les bords de la Loire, il sentit, nous dit-il, tout le vide que cette séparation avait creusé dans son cœur [3].

Ce vide ne tarda guère à être rempli : vers le début de 1524, Cynthia fait son apparition dans les vers d'Alamanni.

suo sentier, st. 22), à Machiavel (son. *Lassi piangiamo*), à François Ier (églogue XIII ; *Versi e Prose*, II, p. 10) et à bien d'autres encore ; dans le cas actuel, ce mot convient tout particulièrement à une rose ; enfin ce sonnet est contenu dans le manuscrit ci-dessus mentionné qui ne renferme que des pièces antérieures à l'amour pour la Ligura Pianta, et précisément il est mêlé aux autres poésies où est célébrée la Rosa.

[1] C'est ce que ferait penser le premier vers du sonnet *Lontan da quella che a sé troppo piacque*, corrigé plus tard *(Op. Tosc.)* en *Lunge a quella gentil che a Febo piacque*.

[2] Son. *Nessun fu lieto. Amore, io non te'l celo.*

[3] La présence du poète sur les bords de la Loire quand il écrivit le sonnet *Lontan da quella* résulte clairement du dernier tercet, une fois que l'on interprète convenablement le nom *Era* (ou *Hera*) qui s'y trouve ; or, c'est précisément ce nom qui a été généralement fort mal compris. Dans l'*Era* P. Raffaelli reconnaissait l'Hérault (!!) ; et M. Fr. Flamini, qui repousse justement cette explication, n'est pas plus heureux en proposant d'identifier ce cours d'eau avec l'Eure *(Studi di storia lett. ital. e stran.*, 1895, p. 276, n. 1). Dans les passages où Alamanni décrit la France, il ne manque jamais d'associer l'*Era* au Rhône, à la Garonne, à la Seine, parfois aussi au Rhin, à la Charente, à la Marne ; voici quelques vers de l'églogue XIII *(Versi e Prose*, t. II, p. 7), qui dispensent de toute autre démonstration :

Ivi è il rapido re degli altri fiumi,
Rodan superbo, e la sua sposa umile,
L'alta Garonna, l'onorata Sena,
E con mille altri poi l'Era felice
Che il più bel che si trovi inonda e parte.

D'ailleurs la Loire est désignée sous ce nom par plus d'un Florentin du XIVe siècle, en particulier par Pétrarque au v. 4 du sonnet *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro*, ainsi que je l'ai indiqué dans une note publiée dans le *Bulletin italien*, t. II (1902), p. 177.

Sous ce nom, emprunté à Properce[1], se cache une femme que le poète rencontra en Provence, probablement à Avignon, c'est-à-dire dans les dernières semaines de 1523[2]. A ce moment, la visite des lieux illustrés par Pétrarque et comme imprégnés de poésie par le souvenir de Laure[3], fait jaillir du cœur d'Alamanni une nouvelle inspiration amoureuse : dût l'Arno en être jaloux, il veut rendre leur lustre à la Sorgue et à la Durance, plongées dans le deuil depuis la mort de Pétrarque[4] ; Cynthia sera sa Laure[5], c'est elle qui, sur la terre d'exil, le consolera de l'absence de Flora[6].

Cynthia n'était pas une inconnue pour Alamanni : un de ses compagnons de jeunesse, demeuré à Florence, Francesco Guidetti, l'avait aimée jadis, sans jamais réussir à toucher son cœur[7]. Comment cette Florentine[8] se trouvait-elle alors en Provence ? C'est ce que l'on ne pourrait expliquer qu'en recourant à des hypothèses peu solides[9]. Toujours est-il

[1] Il m'a paru nécessaire de conserver à ce nom sa forme latine, comme l'a fait Alamanni dans ses *Opere Toscane* et en un passage d'une de ses lettres.

[2] C'est bien Avignon que désignent ces vers :

l'albergo che superbo siede
Lungo Durenza e Sorga (él. III, 1 ; *Versi e Prose*, t. I, p. 130).

Pour la chronologie des voyages d'Alamanni à cette époque, voir ci-dessus, pp. 48-49. En 1524 le poète écrivait qu'il aimait Cynthia depuis peu :

Se della prima (Flora) omai cantando godo
Il decimo anno (donc en 1524), e l'altra (Cynthia) in tempo breve
È tal vêr me ch'io la ringrazio e lodo.

(Élégie I, 2 ; texte publié par Raffaelli, *Versi e Prose*, t. I, p. 193.)

[3] C'est à cette époque qu'il convient de rapporter la composition de deux sonnets en l'honneur de Pétrarque : *Sacro terren più d'altro al mondo chiaro*, et *Valle chiusa, alti colli e piagge apriche*.

[4] Él. I, 8, v. 28-33 (*Versi e Prose*, i, p. 46).

[5] Él. II, 2, v. 13-15 (*V. e Pr.*, I, p. 49).

[6] El. I, 2 (à la suite des vers cités ci-dessus, note 2).

[7] Voir toute l'élégie I, 10, dédiée à Fr. Guidetti (*V. e Pr.*, I, p. 39).

[8] Que Cynthia fût florentine, c'est ce qui ressort clairement de maints passages, en particulier des premiers vers des élégies 5 et 7 du second livre.

[9] L'hypothèse du mariage de Cynthia avec quelque Florentin établi en Provence se présente la première à l'esprit. A Avignon, en effet, Alamanni

que lorsque Alamanni renoua connaissance avec elle, il commença par plaider la cause de Guidetti, priant Cynthia de se montrer moins sévère pour celui dont elle avait été le premier amour, et ce fut lui que dévora la flamme qu'il voulait allumer dans le cœur de l'insensible [1] ! Il ne paraît pas d'ailleurs avoir été beaucoup plus heureux auprès d'elle que l'ami auquel il s'intéressa si charitablement, et cet amour ne fut peut-être qu'une attitude poétique [2]. En effet, Cynthia ne supplante tout à fait Flora ni dans le cœur ni dans les vers d'Alamanni; cette nouvelle affection se juxtapose à l'autre, et les noms des deux femmes deviennent inséparables [3] : le poète ne nous apparaît plus que « entre Cynthia et Flora [4] » ; son cœur est blessé de deux côtés à la fois, et il demande grâce à l'amour qui le traite si durement [5]. Alamanni se complaît visiblement dans la description de cette situation exceptionnelle, qui constituait une particularité nouvelle et lui valait une originalité incontestable dans les annales de la poésie amoureuse.

et Buondelmonti trouvèrent plus d'un compatriote ; ainsi, dans plusieurs de leurs lettres datées de Lyon (nos 24-26 de l'Appendice II), il est question d'un certain Filippo Peruzzi et de sa femme « Madonna Lisabetta », entre les mains de laquelle Alamanni avait laissé « certe sue scritture », des effets et des livres; le destinataire de ces lettres, Battista della Palla, était précisément alors à Avignon avec la cour. Je ne prétends pas que cette Lisabetta soit Cynthia ; mais cela pourrait être.

[1] Ce petit roman est raconté avec une certaine naïveté dans l'élégie I, 10, et confirmé par les sonnets : *Lieta vaga amorosa Durenza, Sforzami il buon voler, ragion mi mena* et par le madrigal *Lasso che procacciando l'altrui bene.* Dans ces trois pièces, Guidetti est nommé « il mio Tosco gentil », « il mio leggiadro Tosco », comme dans l'élégie.

[2] Il est difficile de dire dans quelle mesure sont sincères les sentiments exprimés au sujet des rigueurs de Cynthia (él. I, 6; *Versi e Prose*, t. I, p. 9), ou d'une trahison (él. I, 4 ; *V. e Pr.*, p. 10), ou encore d'une maladie de celle-ci (él. III, 4 ; *V. e Pr.*, I, p. 126), car dans tous ces passages Alamanni s'inspire assez directement de Tibulle et de Properce.

[3] On a vu qu'il y a des pièces consacrées à Flora seule ; au contraire, il n'y en a pas une où à côté du nom de Cynthia celui de Flora ne soit au moins prononcé ; voir, par exemple, les élégies I, 10, et III, 8 (*V. e Pr.*, I, pp. 39 et 59), qui roulent cependant exclusivement sur Cynthia.

[4] Élégies I, 1, v. 1 (*V. e Pr.*, I, p. 2); II, 1, fin (*ibid.*, p. 22); II, 2, fin (*ibid.*, p. 49) ; III, 8, fin.

[5] Élégies I, 2 (*V. e Pr.*, p. 191); II, 1, et aussi IV, 1, v. 61-69 (*V. et Pr.*, I, p; 195).

C'était un merveilleux thème à développements subtils, à savantes distinctions, et Alamanni n'a eu garde de le négliger: Flora est son Soleil, Cynthia est la Lune[1], et cette comparaison est bien faite pour ménager les susceptibilités de Flora. Cynthia n'occupe donc que le second rang dans les préoccupations du poète[2]; mais comme elle est jalouse, celui-ci se voit obligé de la rassurer à son tour, et de lui garantir la possession exclusive de son cœur; Cynthia d'ailleurs ne doit pas prendre ombrage de Flora qui est si loin[3]! Est-ce à dire qu'Alamanni entre Flora et Cynthia ait été une espèce de Don Juan occupé à tromper tour à tour Charlotte et Mathurine? Nullement; c'est simplement un poète qui s'amuse, et espère trouver, dans ces analyses subtiles de sentiments, l'inspiration qui le rendra célèbre et honorera une fois de plus les muses florentines.

Cynthia quitta la Provence pour rentrer en Toscane durant l'été de 1525[4], et dès lors les allusions à la double

[1] Ce surnom s'explique par le sens mythologique du nom de Cynthia; on trouve ces vers caractéristiques dans l'élégie I, 7 (*V. e Pr.*, I, p. 190):

Sappiate pur che sorte o chiara o bruna
Non potrà mai, nè il ciel, far che non sia
Flora il Sol de'miei dì, Cynthia la Luna.

Voir en outre les sonnets *Ecco ch'io torno a voi Durenza e Sorga, Chi desia di veder più bella Luna, Lasso io pur bramo avvicinarmi al loco,* et aussi les élégies I, 2, v. 47-49; II, 4, v. 16-18 (celle-ci omise dans les *V. e P.*), etc... — Pour les distinctions que fait le poète entre les charmes des deux dames, voir particulièrement l'élégie I, 2, v. 58 et suiv.

[2] Élégie III, 1, v. 64-66 (*Versi e Prose*, I, p. 131):

E se per Cynthia ancor la penna avara
Non è, che spesso sua seconda appella,
Voi siete sola, voi più d'altra cara.

On peut comparer l'élégie I, 7, v. 83 (*Versi et Prose*, I, p. 190), où Cynthia est dite, par rapport à Flora à qui s'adresse Alamanni: *dopo voi prima*

[3] Voir les premiers vers de l'élégie III, 6 (omise dans les *Versi e Prose*).

[4] Les élégies 5 et 7 du livre II se rapportent à ce départ de Cynthia (*Versi e Prose*, I, pp. 329 et 331). Le post-scriptum d'une lettre d'Alamanni, en date de Toulon, 15 août 1525 (publiée ci-après, Append. II, n° 34), contient le nom de Cynthia, ce qui prouve que la dame était con-

blessure qui avait doucement mis à la torture ce cœur trop sensible se font de plus en plus rares; ce n'est plus qu'un souvenir auquel, par une sorte de point d'honneur, Alamanni se pique d'être fidèle[1]; encore ce souvenir ne tarde-t-il pas à être effacé par un nouvel amour. Lorsque la « Ligura Pianta » fait son entrée dans le *Canzoniere* du poète, Cynthia et Flora n'ont plus qu'à disparaître[2].

Avec la Ligura Pianta[3], la dame chantée par Alamanni sort de la pénombre où l'on discerne à peine le profil de Flora, de la Rosa et de Cynthia : nous pouvons désigner sous son nom véritable, Batina Larcara Spinola, celle à qui sont adressées les poésies de beaucoup les plus nombreuses d'Alamanni. Il dut la rencontrer sensiblement vers la même époque que Cynthia, dès qu'il vint se fixer à Aix où la dame demeurait[4], mais il ne semble pas s'être mis

nue sous ce nom des amis même du poète, et le passage où il est question d'elle paraît signifier qu'elle venait à Toulon pour s'y embarquer; je suppose donc qu'il s'agit du départ dont parlent les élégies.

[1] Par exemple dans deux sonnets (*Colli, piagge, campagne, valli e fiumi* et *Lasso ch'io veggio omai che il ciel non vuole*) qui paraissent avoir été écrits en 1528 ou 1529 ; à ce moment où il revenait en Ligurie et peut-être en Provence, Alamanni disait qu'il quittait Florence et sa « coppia gentil », sa « coppia onorata » avec un profond chagrin.

[2] Le sonnet *Lasso già mi credea senz'altra prova*, tel qu'il se lit dans un ms. daté (1528) et tel que l'a publié P. Raffaelli (*Versi e Prose*, I, p. 70), est consacré à Cynthia et à Flora ; or, dans le remaniement qu'en a publié Alamanni en 1532 (*Op. Tosc.*, I, p. 233), ce même sonnet chante les louanges de la Ligura Pianta. Ce n'est pas le seul fait de ce genre que l'on constate dans les sonnets amoureux d'Alamanni; voir ci-dessus, p. 157, note 2 ; en outre, le sonnet *Quanto ben dona all'affannata vista* écrit d'abord pour Cynthia (*Versi e Prose*, I, p. 73), a ensuite été corrigé pour chanter la Pianta (*Op. Tosc.*, I, p. 220) ; il existe également deux rédactions du sonnet *Chi desia di veder più bella Luna* (ou *più bella Pianta*). — Sur la possibilité d'un amour intermédiaire entre Cynthia et la Pianta, voir la note suivante.

[3] On trouve dans la satire VIII (X dans les *Versi e Prose di L. A.*), v. 28 et suiv., une allusion à une Provençale que L. Alamanni aurait au moins courtisée, entre la « Coppia cara » et la « Ligura Pianta ». Serait-ce la dame dont parle une seule élégie (I, 8) et qui aurait trahi le poète?

[4] Voir Première Partie, ch. I, § II, et ch. II, § I, pour les relations d'Alamanni avec Batina Larcara ; sur le séjour de cette dame aux environs d'Aix, à Pourrières ou à Saint-Maximin, voir le début des *Selve* I, 2 (Selva I des *Versi e Prose*) et 7 (VI des *Versi et Prose*), et aussi F. Flamini, *Studi*, p. 275, n. 1.

aussitôt à chanter ses louanges : tant que Cynthia fut en Provence, la « coppia gentil » du poète ne souffrit pas de nouveau partage. Puis un souffle chrétien vint pour un temps, traverser et détourner la veine amoureuse d'Alamanni[1]. Ce n'est donc qu'à partir de 1526 que la « Pianta » devint son inspiratrice principale.

Batina Larcara, nous le savons, fut pour l'exilé une amie sûre, une protectrice dévouée. Sous les galanteries un peu froides qu'il lui a consacrées, on chercherait vainement le moindre écho d'un sentiment passionné. Est-ce à dire qu'en chantant sa « Pianta » Alamanni ait manqué de sincérité? Pareil jugement ne serait possible que si l'on avait l'imprudence ou l'ingénuité de prendre au pied de la lettre toutes les formules enflammées que le pétrarquisme avait mises à la mode; il va de soi que, dans ce jargon amoureux, il faut faire à une convention alors toute-puissante la part qui lui revient de droit[2]. Une amitié solide, une reconnaissance sincère pour l'accueil et les bienfaits que l'exilé, aux heures les plus sombres de sa jeunesse, avait reçus d'elle, tels sont les sentiments qui justifient la place accordée par Alamanni à Batina Larcara dans son Canzoniere.

Aussi serait-il vain de s'attendre à trouver dans ses vers la moindre trace de ce que l'on pourrait appeler un roman ; ce commerce d'amitié et de galanterie ne comporte que des incidents classiques, prévus d'avance : le poète célèbre les charmes et les vertus de sa dame et chante les héros dont elle descend[3]; il la console quand il la voit

[1] Voir ci-après, § III du présent chapitre.

[2] Parlant des poètes lyriques du XVIe siècle, M. Guido Mazzoni fait cette remarque générale, qui s'applique parfaitement au cas qui nous occupe : « L'uomo amava e odiava veramente quando anche nell'arte si ostinava a mentire vestendo di colori falsi gli odii e gli amori suoi. » (*La lirica del Cinquecento*, p. 283 de *la Vita Italiana nel Cinquecento*, Milan, 1897.)

[3] Dans ses hymnes IV et V, Alamanni célèbre les exploits d'un ancêtre de Batina, Megollo Larcaro, ou Lercari (*Lercarius* l'appelle Foglietta), dont les aventures à Trébizonde, en 1381, avaient eu un certain retentissement. Voir Foglietta, *Clarorum Ligurum elogia*, et aussi *Dell'Istoria di Genova*, libri XII, à la fin du l. VIII (pp. 336 et suiv. de l'édition italienne de cet ouvrage, Gênes, 1597); je reviendrai ci-après (ch. II, § V) sur les pièces consacrées par Alamanni à ce personnage.

plongée dans le deuil [1]; pour elle il se prend à aimer la Provence à l'égal de la Toscane [2], car son plus grand bonheur est d'être auprès de sa Pianta [3]. Or Alamanni dut justement la quitter, lorsqu'en 1527 il revint à Florence.

La seule pensée de ce retour, depuis si longtemps désiré ne put manquer de faire battre bien fort le cœur du poète, malgré le désespoir amoureux qu'expriment quelques-uns de ses sonnets [4]. Ce ne fut cependant pas sans regret qu'il s'éloigna de la belle et compatissante Gênoise, qui avait été son seul rayon de soleil au cours de ces sombres années d'exil; et rien ne prouve mieux la sincérité de son attachement que les poésies, les sonnets et particulièrement les *Selve*, qu'Alamanni trouva le temps de composer en l'honneur de Batina Larcara, quand, rentré à Florence, bien d'autres préoccupations auraient pu absorber toute sa pensée [5]. Il n'ignore pas que ces soupirs continuels sont autant d'offenses envers son pays natal [6]; mais sans rien sacrifier de l'amour qu'il porte à la liberté de Florence, il ne peut faire qu'il n'ait laissé une partie de son cœur dans cette Provence où il espère toujours retourner [7]. Aussi se figure-t-on avec quel empressement il saisit l'occasion qui s'offrit à

[1] Les sonnets *Deh non più lagrimar Pianta mia cara* et *Quante vegg'io lagrime, ahi quanta* font allusion à la mort d'une sœur de Batina, et c'est sans doute à ce même événement que se rapporte indirectement la Selva I, 7, comme l'a supposé P. Raffaelli (*Versi e Prose di L. A.*, I, p. 336).

[2] Voir, entre beaucoup d'autres, le sonnet caractéristique *Dolce toseo terren ch'io toccai pria.*

[3] C'est le thème qui reparaît le plus fréquemment dans les poésies consacrées à la Pianta.

[4] Sonnets : *Non molto andrà che le tue gelide onde, Quanto mi doglio ohimè trovando l'orme, Lasso chi vien che del mio ben mi spoglie.*

[5] Pour les *Selve* 2 à 6 du livre I (*Versi e Prose*, selve 1 à 5, t. I, pp. 302 et suiv.), toutes consacrées à la Pianta absente, nous avons un renseignement chronologique précis; voir ci-dessus, Première Partie, ch. I, § III, p. 67, note 3.

[6] Dernier tercet du sonnet *Ligura Pianta mia s'alcuna volta.*

[7] Sonnet *Quando esser deve omai ch'io torni il volto.* La peste ayant sévi en Toscane depuis l'automne de 1527, le poète prie la mort de l'épargner, afin qu'il puisse revoir sa Pianta (son. *Se mai per tempo alcun cortese e pia* et *Come spesso col ciel mi doglio indarno*).

lui de s'établir à Gênes ; là sans doute il revit Batina Larcara[1], et l'on sait qu'il se mit en devoir d'y rendre autant de services, pour le moins, à la cause de Florence que s'il était resté sur les bords de l'Arno.

Quelques mois plus tard, Alamanni se vit confiné en Provence, pour trois ans : une fois de plus Batina fut la consolatrice, la bienfaitrice du poète exilé. Mais alors, brusquement, celui-ci cessa de la chanter : c'est au roi de France que vont tous ses hommages ; François Ier supplante la belle Génoise. Quelque temps, l'inspiration d'Alamanni hésite et se partage, comme il se partage lui-même entre la cour, près de laquelle il passe l'été, et la Provence où il revient en automne : s'il pouvait voir réunis les deux objets de ses affections, le roi et la « Pianta », il serait trop heureux [2]. Enfin il se décide à célébrer le roi seul, et l'amour disparaît des *Opere Toscane* [3].

Quelque zèle qu'il mît à chanter les louanges de François Ier, Alamanni n'avait pourtant pas renoncé à la poésie pétrarquiste. Un petit groupe de vingt sonnets environ, où sont exaltés les charmes d'une certaine Beatrice Pia, sont là pour nous le prouver [4]. Cette fois Alamanni ne pre-

[1] Alamanni revint à Gênes au printemps de 1529 et y séjourna jusqu'en juillet 1530, avec quelques interruptions. C'est à ce retour en Ligurie, si vivement désiré, que semblent se rapporter la plupart des poésies où Alamanni parle de son prochain départ ; tels sont les sonnets *Non fu giammai con tal diletto fuore, Or che ritorna il bel leggiadro aprile, Specchio divin se l'onorato alloro*, etc... — Batina Larcara devait revenir elle-même assez souvent en Ligurie (Selva I, 7).

[2] Son. *Ben mi fo lieto poi ch'io torno al loco* et *Quante ricchezze avrei se aggiunte insieme*.

[3] Les sonnets *Io non posso negar Francesco altero* et *Se non fosse talor ch'io pure spero* paraissent être les derniers où des sentiments amoureux soient exprimés à côté des louanges du roi. A partir de cette époque nous ne savons plus rien des relations d'Alamanni et de Batina Larcara, et l'on ne voit même pas qu'elle ait été pleurée par son poète lorsqu'elle mourut à la fin de 1540.

[4] Ces sonnets ont vu le jour pour la plupart dans le *Libro secondo delle rime di diversi nobili huomini*, Venise, 1548 ; je ne saurais dire si ce fut avec l'assentiment du poète ; quelques autres ont paru parmi les sonnets de Varchi (1555) ; un petit nombre en a été publié seulement par Morent et par Raffaelli. Parmi les sonnets sur Beatrice qui étaient restés inédits jusqu'au milieu du XIXe siècle, deux se lisent sur un double feuillet con-

nait plus la peine de donner à sa dame un nom de fantaisie ; ceux qu'elle avait reçus en naissant étaient assez expressifs et se prêtaient par eux-mêmes à d'innocents jeux de mots. Alamanni ne manqua pas d'en tirer tout le parti que l'on devine aisément.

Beatrice, seconde fille de Lodovico Pio, était issue d'une famille princière, qui dans une résidence de troisième ordre, Carpi, avait donné à la Renaissance quelques-uns de ses Mécènes les plus distingués [1]. Mariée à Gaspare degli Obizzi, c'était une des dames les plus en vue à la cour des princes d'Este. Alamanni la vit à Ferrare lors de son voyage de 1539-1540 ; peut-être la rencontra-t-il encore en 1541, lorsqu'il se rendit à Venise [2]. Nous ne savons rien de plus sur les relations du poète et de la belle Ferraraise ; c'est à ses vers qu'il faut demander le reste, et ce reste se réduit à fort peu de chose. Alamanni fut peut-être vivement frappé des attraits de Beatrice, et en particulier des charmes de son esprit ; il lui fit une cour respectueuse et lui adressa des sonnets que, se trouvant loin lui-même, il priait Varchi de remettre à sa dame [3]. Elle répondait à ses lettres et agréait volontiers des hommages que lui rendaient encore bien d'autres poètes [4]. D'amour, au sens propre du mot, il ne saurait

servé dans le ms. 2835 de la bibl. Riccardienne, avec la signature autographe du poète en ces termes ; *Il D*[i] *V*[*ostra*] *S*[*ignor*]*ia humilis*[*sim*]*o S*[*ervito*]*re L*[*uigi*] *A*[*lamanni*]. Ce sont les sonnets *Lasso che di dì in dì mi cresce il duolo* et *Almo cortese sol che in parte vai*.

[1] Litta, *Famiglie celebri ;* fam. Pio, tav. IV. Sur Alberto Pio, voir Eug. Müntz, *Histoire de l'Art à l'époque de la Renaissance*, t. II, pp. 268-269, et E. Picot, *Bulletin italien*, I (1901), pp 276 et suiv. Lodovico Pio, le père de Beatrice, est un des interlocuteurs du *Cortegiano* de B. Castiglione. Voir aussi G. Baruffaldi, *Esposizione del sonetto di L. Alamanni* « Non più come solea, etc... », au tome 24 de la *Raccolta d'opuscoli* de Calogerà, pp. 483 et suiv. (Venise, 1751).

[2] J'ai déjà expliqué (Première Partie, ch. II, § II) pour quelles raisons je m'écarte de tous les biographes du poète, qui placent en 1537 le commencement de son amour pour Beatrice.

[3] Voir des lettres d'Alamanni à B. Varchi, en date des 18 novembre et 5 décembre 1539 (App. II, nos 67-69).

[4] Alamanni se plaisait à entendre les louanges que lui adressaient d'autres poètes (lettre déjà citée du 18 novembre), et, dans un sonnet, il engage Bembo à la célébrer (Son. *Quando è si amico il ciel ai desir miei*).

être question ici. Dans ce commerce de galanterie où l'imagination tenait certainement plus de place que le cœur, Alamanni, suivant une mode à laquelle personne ne songeait à se soustraire, fit une fois de plus appel à toutes les ressources du jargon amoureux. La plupart de ses sonnets roulent sur les chagrins de l'absence ou sur les rigueurs, sur la cruauté même de sa dame [1]; il se plaint qu'elle ne pense pas à lui [2], qu'elle croie peu à sa sincérité, et qu'elle lui reproche même ses autres amours [3]; vainement il lui jure que pour elle il a tout oublié [4]; il se voit réduit à ne plus même lui déclarer une flamme qui ne lui vaut que des tourments [5]. Rien de tout cela ne constitue un élément nouveau dans l'inspiration amoureuse d'Alamanni [6].

On a prétendu cependant qu'après avoir pris Pétrarque pour modèle dans la partie du *Canzoniere* qui est consacrée à Batina Larcara, il avait surtout imité Dante en célébrant les charmes de Beatrice Pia [7]. C'est là une opinion qu'il serait bien difficile de justifier, textes en main. Que le nom seul de Beatrice fasse penser à l'amour du grand Florentin, cela est bien naturel, et Alamanni s'est chargé lui-même d'évoquer ce souvenir [8]. Mais lui a-t-il emprunté quelque chose de sa métaphysique amoureuse, de son style, de sa sensibilité si particulière? S'inspire-t-il, pour tout dire en un mot, de ce *dolce stil nuovo* auquel le nom de Dante reste attaché dans l'histoire de la poésie amoureuse? Il faudrait une forte dose de complaisance pour en retrouver la moindre trace dans ces sonnets, où

[1] Son. *Mentre io seguo sul Po cacciando l'orme.*

[2] Son. *Almo cortese sol che in parte vai.*

[3] Son. *Dimmi, famoso re degli altri fiumi.*

[4] Son. *Io non potrei negar che più d'un foco.*

[5] Son. *Se mi prestasse il ciel loco e baldanza* et *S'io devessi acquistar pregio alcun degno.*

[6] En ce qui concerne neuf canzoni relatives à une Beatrice, que P. Raffaelli, sans raison suffisante, a attribuées à Alamanni, voir ci-après ch. IX. § I.

[7] *Giorn. dei Letterati d'Italia*, t. XXXII, p. 301.

[8] Son. *Poi ch'al gran fiorentin ciascuna spera* et *Tosco vate divin che in chiaro stile.*

l'influence du plus pur pétrarquisme se reconnaît au premier abord.

Les différents amours qui inspirèrent successivement Alamanni ont été rappelés dans un sonnet de Varchi, qui trouve naturellement sa place à la fin de ce chapitre. L'ami du poète n'y a omis que cette « Vermiglia Rosa », dont le profil, à peine esquissé, n'avait pas été remarqué jusqu'à ce jour. Mais d'un autre côté Varchi complète la liste des femmes aimées par Alamanni, en y faisant figurer cette Elena Bonaiuti qu'il épousa en 1543.

A M. Luigi Alamanni.

Qual ricco eterno fonte, che con piena
Onda sempre maggior, sempre più bella,
Versa più fiumi, e questa riva e quella
Infiora e'nfronda ovunque il corso mena,
Cosi l'eterna vostra et ricca vena
Hor Flora, hor Cynthia adorna, hor la rubella
D'amor Ligura Pianta, hor la novella
Ma più casta e più saggia e cara Heléna.
Poscia raccolte in un sue forze al fine
Per dar suo dritto a Teti, con dorate
Arene entra nel mar, carco di prede ;
E voi raccolto ogni sapere e fede,
Nell'ampio e cupo mar delle divine
Lode immortal di Beatrice entrate [1].

L'ordre dans lequel Varchi énumère ces diverses dames reproduirait très fidèlement celui dans lequel Alamanni les a célébrées, si Elena n'était nommée avant Beatrice ; on sait en effet que le poète ne revit et sans doute ne chanta plus Beatrice après 1541, tandis qu'il courtisa Elena tout au moins jusqu'en 1543, époque où il fit d'elle sa femme. Mais cette légère inexactitude s'explique assez par le fait que le sonnet de Varchi, évidemment destiné à passer sous les yeux de Beatrice, devait accorder à celle-ci la place d'honneur. D'ailleurs Alamanni s'éprit d'Elena dès 1540 [2] et les poé-

[1] *Sonetti del Varchi* (1555), t. II, p. 62 (marquée 64 par erreur).

[2] Une lettre de Ludovico da Tiene au duc de Ferrare, en date du 18 janvier 1543, précieuse pour les renseignements qu'elle fournit sur le

sies sur Beatrice ne sont pas antérieures à 1539; on admettra donc sans difficulté que les deux amours furent simultanés. Au moment où il écrivait ce sonnet, Varchi n'était pas obligé de savoir que de ces deux dames c'était Elena qui devait l'emporter dans le cœur du poète, ou, s'il s'en doutait, il feignit de l'ignorer [1].

En plaçant Elena à côté de Flora et de Cynthia, de la Ligura Pianta et de Beatrice, Varchi donne clairement à entendre que son ami avait composé des vers sur sa nouvelle passion; c'est trop peu que des témoins nous l'affirment [2], Alamanni le déclare lui-même: « Confondu par le grand mérite que je trouve en elle et par mon insuffisance, je recours à la poésie et j'écris pour elle tant de vers que vous croiriez que j'ai vingt ans [3]! »

Ces poésies d'Alamanni sont malheureusement perdues, et il reste peu d'espoir qu'on les retrouve; elles ne voyagèrent pas, comme celles que le poète envoyait, directement ou par ses amis, à Beatrice Pia; sans doute elles ne furent communiquées qu'à un cercle fort étroit d'intimes; aussi ont-elles échappé aux collectionneurs de *Rime*. Pour les découvrir, il faudrait mettre la main sur le manuscrit même de l'auteur; mais c'est ce que, jusqu'à présent, rien ne permet d'espérer [4].

second mariage d'Alamanni, contient ces mots: « della quale (Maddalena) ne è stato lungo tempo servitore » (G. Campori, *L. Alamanni e gli Estensi*, p. 31). Dans une lettre du 15 décembre 1540 (citée ci-après), Alamanni parle déjà de cet amour.

[1] Varchi pouvait s'en douter en lisant ce passage d'une lettre par laquelle Alamanni le chargeait précisément de présenter ses hommages à Beatrice: « Vi giuro, non avendo però lasciata la mia Signora Beatrice, che io sono molto più fieramente innamorato che nè all'età nè al mio stato si converrebbe; pure m'ha Dio fatto tanto di grazia che ella è fiorentina..... » Et un peu plus bas: « Vi parrà che io abbia rimesso un tallo sul vecchio! » (Lettre du 15 décembre 1540.)

[2] L. da Tiene (lettre citée) dit: « Per lei ha composto molte opere belle in volgare. »

[3] Lettre du 15 décembre 1540; Alamanni ajoute que sa nouvelle passion s'appelle Elena, et prie Varchi d'écrire aussi quelque chose « in sua lode ».

[4] Il ne faut pas penser au manuscrit que Moreni signalait dans son *Saggio di poesie inedite di L. A.*; c'est celui que Marsand, dans son *Cat.*

Cette perte est fort regrettable ; car il semble que, depuis la passion juvénile qu'il avait ressentie pour Flora, l'amour tardif que lui inspira Elena Bonaiuti fut le plus sincère et le plus profond qui se soit emparé du cœur d'Alamanni [1].

---

§ II

Les poésies politiques.

Après l'amour, le premier rang appartient à l'inspiration politique dans les *Opere Toscane* de Luigi Alamanni. Le patriotisme du poète communique à quelques-unes de ses compositions une éloquence de bon aloi qui lui vaut une place à part parmi les nombreux rimeurs de son siècle [2]. Il importe donc d'analyser et de caractériser cette seconde source d'inspiration, plus généreuse que la première, et surtout moins gâtée par une convention qui, de la forme, s'était peu à peu étendue au sentiment lui-même.

des Manuscrits italiens des Bibl. de France, attribuait intrépidement à Alamanni (Bibl. Nat., ital. n° 1535) ; or ce manuscrit ne contient pas un seul vers de notre poète. Voir à cet égard les observations placées en tête de l'Appendice I.

[1] Je signale ici seulement pour mémoire que Mazzuchelli, dans la note 62 de son article sur Alamanni, parle d'une Nisa et d'une Amaranta, qui ne figurent que dans la paraphrase de l'ode d'Horace *Donec gratus eram tibi*, et d'une Silvia, citée en effet par le poète, mais comme la dame de Z. Buondelmonti. Quant à l'ouvrage manuscrit de Zilioli, *Historia delle vite de'poeti italiani*, auquel renvoie Mazzuchelli, et que j'ai consulté à Venise, il ne s'y trouve pas un seul renseignement qui mérite l'honneur de la discussion.

[2] Voir par exemple G. Mazzoni, *La lirica del Cinquecento*, p. 296 de *La Vita Italiana nel Cinquecento*. M. Corso, dans le petit volume précédemment cité, *Un decennio di patriottismo di L. Alamanni*, s'est uniquement attaché à étudier cet aspect de la vie et de l'œuvre du poète. Dans l'introduction et les notes de P. Raffaelli aux *Versi e Prose di L. A.*, ce point de vue est développé avec un abus de rhétorique que la date où parut cette malencontreuse réimpression (1859) excuse seulement en partie.

Jusqu'au jour où il fut mêlé à la conspiration de 1522, Alamanni n'avait exprimé dans ses vers aucune préoccupation politique[1] ; aussi le drame sanglant qui coûta la vie à deux de ses amis eut-il, pour lui du moins, l'avantage d'ajouter à sa lyre quelques cordes nouvelles : plus la commotion fut violente, inattendue, plus la douleur, la colère, le désespoir du poète se donnèrent librement carrière[2]. Le seul fait de quitter Florence d'où, jusqu'alors, il s'était éloigné rarement, et de devoir rompre à l'improviste tant de liens dont il n'avait pas encore éprouvé la solidité, lui arracha quelques accents d'une belle sincérité[3] ; dès lors tous les pays qu'il traverse lui rappellent obstinément celui d'où il est exclu[4] ; c'est vers Florence que se reporte constamment sa pensée, et s'il s'adresse aux flots de la Méditerranée ou de quelque mer plus lointaine, c'est pour leur confier un message idéal à l'adresse de cette mer Tyrrhénienne qui reçoit les eaux de l'Arno[5]. Sa tristesse

[1] J'ai déjà indiqué ci-dessus (p. 28, note 3) que je lui refuse la paternité de certaines églogues latines où il se serait posé en courtisan du cardinal Jules de Médicis avant 1520 ; voir ci-après ch. IX, § III.

[2] On observera cependant que les poésies politiques d'Alamanni ne sont pas à beaucoup près aussi nombreuses que ses pièces amoureuses. Parmi les raisons qui peuvent expliquer ce fait, il ne faut pas oublier de rappeler celle-ci : durant les premières années de son exil, le poète n'eut ni les loisirs ni la liberté d'esprit qu'il avait connus à Florence auparavant, et qu'il retrouva un peu plus tard en Provence.

[3] Voir en particulier le sonnet *Il bel paese il loco ov'io già nacqui*, dont *L'almo terren dove infelice nacqui* n'est qu'un remaniement.

[4] Son. *Quante io truovo campagne piagge e monti*.

[5] Sonnets *Superbo mar che l'onorato seno* et *Rimanti oggi con Dio sacrato mare*. Dans le second, c'est certainement à la Méditerranée que le poète s'adresse (les deux sonnets se lisent dans cet ordre dans le ms. déjà cité, VII, 676, du fonds Magliab.), et non « al mar toscano » comme l'a supposé P. Raffaelli (*V. e Pr.*, I, p. 33) : jamais, en effet, le poète n'est parti pour l'exil par mer ; au contraire, pendant l'hiver 1523-1524 il passa plusieurs semaines à Marseille et aux environs, en proie à la plus grande incertitude sur son avenir (voir ci-dessus, pp. 48 et suiv.), et c'est justement de cette incertitude que parle le sonnet *Rimanti oggi con Dio*. — Quant au sonnet *Padre Oceàn che dal gelato Arcturo*, qui contient à peu près les mêmes idées, je ne pense pas qu'il ait été écrit précisément sur les bords de l'Océan, où je ne vois pas qu'Alamanni soit allé avant 1528 (cette date est celle où fut copié le ms. cité plus haut, dans lequel figure ce sonnet), mais bien en Normandie, où le poète alla de Paris au prin-

s'augmentait encore de toutes les déceptions que lui ménageait la vie errante à laquelle il se voyait condamné : il faisait l'expérience de la prison [1], et se trouvait à plusieurs reprises obligé de parcourir, au service d'un prince étranger et au milieu d'obstacles sans cesse renouvelés, les froides et sauvages vallées de la Suisse. Il paraît ne pas en avoir senti la majesté, mais seulement le contraste, déplaisant pour lui, avec les riantes collines du val d'Arno [2].

temps de 1523 (voir ci-dessus, p. 44 note 3) ; on peut voir à la st. 4e de la canzone *Poiché il fero destin del mondo ha tolto* que, pour Alamanni, la France n'est baignée que par deux mers : l'*Oceano e il figlio* (il Mediterraneo.) Ce sonnet serait donc antérieur aux autres cités d'abord ; cela s'accorde bien avec la place qu'il occupe dans le ms. VII, 676, où les sonnets et ballades sont rangés dans un ordre assez exactement chronologique.

[1] Son. *Ben puoi questa mortal caduca spoglia,* qu'il convient de rapporter à l'emprisonnement d'Alamanni — non à Brescia, mais en Suisse (voir ci-dessus, pp. 42 et suiv.). L'églogue III a été également écrite durant cette captivité ; M. Corso l'a bien vu, quoiqu'il commette ici plus d'une inexactitude *(Un decennio,* p. 27) : composée six mois après l'exécution des conjurés (début de juin — début de décembre 1522) l'églogue contient une claire allusion à cet emprisonnement :

Qui nella spelonca
Dentro ci chiama il Barbaro impio et fero,
Che dal nostro cammin ne trasse a forza
E ne ritenne in questa valle oscura.

Cette vallée, désignée plus clairement ensuite (voir note suivante), est celle du Rhône : on sait que le poète et son ami Buondelmonti avaient été arrêtés par les Suisses près de Genève.

[2] Voici en quels termes est décrite la vallée du Rhône :

Valle spietata, da deserti monti
Cinta dintorno, e di costumi fieri
Ripiena, tal che il Rodano a passarte
Par che si sdegni, e schivo addoppia il corso
Fin che più chiaro pian, fra men rea gente,
Posa stagnando a suo diporto il piede.

Comment a-t-on pu penser que ceci avait été écrit à Avignon (P. Raffaelli, dans les *V. et Prose,* I, p. 64, note 1) ? — L'églogue IV a été également écrite en Suisse, dans la haute vallée du Rhône, où Alamanni se trouvait de nouveau avec son ami en août-septembre 1523 (voir ci-dessus, p, 44, note 2) ; on y lit :

Noi che qui siamo
In barbaro paese, in forze altrui,
Che altro ne resta ch'ingannar noi stessi ?

Cela ne veut pas dire que les deux exilés fussent de nouveau prison-

Tout s'unissait pour assombrir sa pensée : le souvenir des amis disparus, le triomphe du cardinal de Médicis, que le complot n'avait servi qu'à rendre plus tyrannique et plus soupçonneux, l'existence précaire à laquelle il était réduit, et l'incertitude du lendemain, voilà de quoi justifier amplement le découragement qui s'empara de lui durant ces premières années d'exil, et qu'il exprima plus d'une fois dans des pièces d'une mélancolie pénétrante[1]. Alamanni s'élève alors avec vigueur contre le tyran qui le tient éloigné de Florence ; il s'en prend même au peuple florentin qui subit sans frémir une domination ignominieuse et laisse persécuter les meilleurs de ses enfants[2] : le monde appartient décidément aux violents et aux perfides, la vertu est systématiquement opprimée ! — Malgré cette vue pessimiste, répétée à satiété, le poète ne cesse pourtant pas d'attendre que Florence recouvre sa liberté : « Quand donc, s'écrie-t-il avec impatience, me sera-t-il donné de revoir les rives de l'Arno[3] ? »

Telles furent d'abord les dispositions d'esprit avec lesquelles Alamanni envisagea sa situation d'exilé et le sort de sa patrie. Son œuvre peut-elle nous apprendre quelque chose de plus précis sur la façon dont il espérait voir s'accomplir la délivrance de Florence ?

Avant 1527, c'est en François Ier que le poète avait mis toute sa confiance, et ses vers ne le laissent pas ignorer[4].

niers, mais ils n'étaient pas libres de leurs mouvements : l'expédition à laquelle ils étaient associés subissait des retards et s'annonçait mal ; Alamanni continue :

...lasciato il bel nido e i colli toschi,
Per le fredde Alpi e le deserte valli
Gir ci convien che il Rodan parte e scende.

[1] En particulier dans les églogues III et IV.

[2] Églogue IV :

Ahi popol pigro e lento
Che dormi tal che i tuoi più fidi amici
Lasci perir, ché non ti desti omai ?

[3] Voir spécialement le sonnet *Volge veloce il ciel, l'età si fugge* et l'élégie 6 du livre II, où Flora n'est que la personnification de Florence.

[4] L'églogue V met en scène deux bergers, Coridone et Batto, qui, au cours d'une sorte de joute poétique, célèbrent les louanges du « gran gal-

Aussi l'échec du roi à Pavie et sa captivité jetèrent-ils Alamanni dans un grand trouble, sans réussir pourtant à ébranler sa confiance [1] : François Ier était à peine rendu à la liberté que le poète lui adressait de nouveaux et pressants appels [2]. Mais le ton s'en est singulièrement modifié ; il s'y mêle des critiques et des reproches significatifs. On peut voir là les premiers symptômes de l'attitude nouvelle que le poète devait prendre à l'égard du parti français à Florence en 1527-28 : il dénonce hautement l'hypocrisie et la lâcheté des princes, et s'élève avec indignation contre les théoriciens d'une morale, toute à l'usage des rois, en vertu de laquelle ceux-ci ne seraient tenus en rien à se garder de ce qui déshonore le reste des mortels [3]. Puis, abandonnant les généralités, Alamanni continue courageusement : « C'est à vous que je parle, héritier des « fleurs de lis, à vous seul, et non à cet aigle impie qui a « fait une esclave de celle qui fut reine. Parfois une âme « bien née s'instruit par ses fautes mêmes.... L'infortunée « Italie attend de vous quelque soulagement : elle succombe « si le secours tarde encore !.... Ce ne fut pas une faute « légère qui vous fit, certain jour, négliger de la délivrer, « cette belle reine du monde, que l'excès de son amour

lico re ». Ces bergers — Toscans établis en Provence — ne sont autres que le poète et son ami Buondelmonti (le premier chante Cynthia et Flora, le second Silvia), et ce renseignement vaut pour nous une date : l'églogue en question ne put être composée avant 1524 ; d'autre part, elle est antérieure à février 1525, car elle ne contient aucune allusion à la défaite de Pavie.

[1] Églogue XII *(Admeto Primo)* ; composée pendant la captivité du roi en Lombardie (voir le vers 24), avant qu'il fût question de le transporter à Naples ou en Espagne ; cette églogue est donc antérieure à la lettre du 18 mai 1525 (Append. II, n° 33).

[2] La satire II, que j'ai ici en vue, est certainement postérieure, mais de peu, à la libération de François Ier.

[3] Satire II, v. 71-72 :

Nulla scettro regal vergogna offende,
Quantunque bene o male si faccia o diche.

En citant cette satire, je suis le texte publié par P. Raffaelli *(Versi e Prose di L. A.*, t. I, pp. 243 et suiv.), qui reproduit celui du ms. Magliab. VII, 676, copié en 1528 ; c'est la rédaction primitive ; elle fut sensiblement modifiée par la suite, comme on va le voir.

« pour vous a mise sous le joug. Ah ! vous êtes égaré « par une ambition déréglée : qui veut trop récolter fait « une pauvre moisson !..... Non, le monde et tout ce « qu'il contient ne vaut pas le sacrifice de la plus petite « vertu [1]. »

La conduite peu loyale de François Ier au lendemain du traité de Madrid est ici fort clairement visée par le poète ; mais les précieux otages — ses propres enfants, — que ce prince avait dû remettre entre les mains de Charles-Quint, ne lui permettaient plus d'intervenir utilement en faveur de l'Italie. En dépit de toutes les promesses que François Ier ne se lassait pas de faire, dès la fin de 1526 Alamanni sentait que le roi de France abandonnait définitivement ses alliés ; de là les paroles fermes et sévères que lui dicta une sincère indignation : *facit indignatio versum* [2].

Cette sévérité — est-il besoin de le dire ? — fut sensiblement atténuée, lorsque la même satire, six ans plus tard, fut insérée dans le recueil, destiné au roi, des *Opere Toscane*. Le poète respirait alors l'air de la cour, et d'ailleurs ses critiques n'avaient plus la même opportunité ;

[1] Satire II, v. 86 et suiv. (*ibid.*, p. 244) :

Parlo a voi, de'regal Gigli erede;
L'aquila or taccio, empia cagion amara
Che chi regina fu serva oggi siede.
Spesso anima gentil fallendo impara.
.....
Per voi pensa spogliar l'antico affanno
La inferma Italia, che fia tosto morta
Se a venir tarda il buon soccorso un anno.
.....
Non fu peccato al mio parer sì leve
Non ricovrar quel dì la bella Donna
Che per voi troppo amar giogo riceve.
.....
Ahi di soverchio aver soverchia sete
Vi adduce in parte d'ogni dritto fuore,
Là've chi il più desia, men frutto miete.
.....
No'l mondo intorno e quanto in lui si trova
Val, Signor, di virtù pure una dramma !

[2] Ce souvenir de Juvénal est évoqué par Alamanni au début de la satire qui nous occupe : *Scusimi ira e dolor*.. ..

elles furent donc transformées en maximes de morale, dont la généralité ne pouvait plus guère blesser [1]. Mais il convenait de rappeler ici que, sous le coup des événements, Alamanni avait exprimé avec une noble franchise les sentiments qui remplissaient son cœur de patriote.

Si la seconde satire subit d'importantes modifications après l'époque où elle avait été écrite, une autre pièce, une églogue dans laquelle Alamanni exaltait Andrea Doria, resta entièrement inédite pour des motifs analogues [2]. Avant 1527, le poète voyait en Doria l'homme le plus capable de défendre la liberté de l'Italie avec le concours du roi de France : il célébrait donc ses talents de marin, et plus encore son dévouement à sa patrie, son amour de la liberté, toutes les vertus — évidemment exagérées — dont Alamanni se plaignait de trouver si peu d'exemples chez les hommes politiques de son temps. Nulle part en effet, disait-il, n'apparaissait ce désintéressement, cet esprit de concorde, cette élévation d'idées et de sentiments, ce véritable patriotisme, en un mot, qui seuls auraient pu assurer aux Italiens leur indépendance.

[1] Voici quelques-uns des vers qui, dans les *Opere Toscane* (I, pp. 364 et suiv.), ont pris la place de ceux qui sont cités ci-dessus.

O famoso Signor de'Gigli herede,
Io non parlo a voi, che sempre haveste
Troppo nimico 'l ciel per troppa fede,
Ma del rapace augel, ch'ha l'unghie preste
Nel sangue pio, che fu cagion'amara
Delle gran crudeltà che voi vedeste;
Ma l'anima gentil *vivendo* impara...

et un peu plus bas :

Ahi di soverchio aver soverchia sete
Non vi possa condur dal dritto fuore...

[2] Conservée dans deux mss. florentins (Magliab. P. II, VIII, 27 et Cl.VII, 1089), elle a été publiée en 1846 par Fr. Trucchi (*Poesie italiane ined.*, t. III, p. 222), et plus tard par P. Raffaelli (*Versi e Prose di L. A.*, I, p. 298) ; sur les circonstances où elle fut composée, voir Première Partie, p. 58.— Peut-être convient-il de rattacher à la même période de la vie d'Alamanni et à son service auprès de Doria, le sonnet *Quando offeso t'haviam ch'irato vieni*, où le poète s'adresse au vent du sud-ouest qui l'empêche de se rendre « dove ci scorge il cielo », c'est-à-dire peut-être de Toulon à Barcelone ; voir à ce sujet la lettre du 15 août 1525 (Append. II, n° 34).

Le pessimisme avec lequel Alamanni jugeait, en 1526, non seulement l'attitude de la France et de l'Espagne, mais encore celle de tous les états d'Italie, lui a inspiré une satire, animée d'un souffle généreux, qui est sans doute un des documents les plus intéressants que nous ayons de la poésie politique italienne à cette époque[1]. A la France, le poète reproche sa légèreté, son amour des plaisirs, l'abandon de ses plus fidèles amis ; l'Espagne personnifie la politique déloyale et cupide ; l'Italie est déchirée par les jalousies, les haines, les rivalités : Venise, inconstante dans ses alliances, ne consulte que son intérêt; Gênes, affaiblie par les factions, a perdu les vertus qui avaient fait sa grandeur ; Florence, privée de sa liberté, oublieuse de son glorieux passé, ne songe plus qu'au gain et néglige ses institutions militaires, seule garantie de son indépendance : elle doit craindre autant la victoire de la France que celle de l'Espagne[2] ; Rome, enfin, et l'Église sont l'asile de tous les vices, et ce n'est pas Luther qui leur fait le plus grand tort [3]. Avec une remarquable conscience du danger qui menaçait la ville éternelle, et des fautes politiques de Clément VII, Alamanni annonce presque le fameux sac de

[1] Cette satire est la XIIe des *Opere Toscane*, mais la 3e du recueil ms. qui nous a conservé ces compositions dans l'ordre même où elles semblent avoir été écrites (Magliab. VII, 676) ; c'est dire qu'elle fait en quelque sorte suite à celle où le roi de France est pris à parti. Le succès de cette satire fut assez grand, car je l'ai trouvée dans cinq manuscrits ; seul un ms. de Venise (Marc. ms. Ital. cl. IX, 353) lui donne le titre de *Satira prima*, évidemment erroné; quant au ms. de l'Arsenal, à Paris (8583), s'il porte *Satira ultima*, c'est qu'il a été copié d'après l'édition.

[2] Sat. XII (v. 145-147 ; *Versi e Prose*, I, p. 250) ; le poète dit à Florence :

Tu non puoi rimirar col volto asciutto
La vittoria che vien di Francia o Spagna,
Ché l'una o l'altra ti si volge in lutto.

Passage remarquable, qui révèle plus clairement encore que la satire II l'évolution rapide des idées politiques d'Alamanni en 1526 sur le compte de l'alliance française. — Cette satire a été insérée telle quelle dans les *Opere Toscane* ; le poète l'a simplement déplacée et publiée la dernière.

[3] *Ibid.*, v. 193-195 :

Oh chi vedesse il ver vedrebbe come
Più disnor tu che'l tuo Luter Martino
Porti a te stessa e più gravose some.

Rome qui devait avoir lieu quelques mois plus tard[1]; puis dans une satire particulière, restée inachevée et longtemps inédite, il flagelle les mœurs du clergé, reprenant, non sans vigueur, un thème qu'ont traité tour à tour les plus grands écrivains d'Italie[2].

Mais les événements se précipitaient, et Alamanni dut déposer la plume pour jouer le rôle que l'on sait dans la lutte suprême de la liberté florentine. On croira sans peine que cette nouvelle période de son activité politique ne fut pas favorable à la composition de poésies nombreuses; il ne fut pourtant pas tout à fait infidèle à la muse. C'est en 1527-1528 qu'il écrivit ses *Selve*, les unes amoureuses, les autres consacrées à pleurer la mort prématurée de Zanobi Buondelmonti. Dans ces pièces, où l'amant, où l'ami donnait libre cours à l'expression de ses sentiments intimes, il est aisé de relever quelques traits qu'y a mêlés le patriote. Les partisans de l'alliance française, surpris et scandalisés de l'évolution politique d'Alamanni, l'accusaient d'être vendu au parti de l'empire ; c'était bien mal le connaître ! Jamais il n'a parlé en termes plus sévères de la politique impériale qu'au moment où il conjurait ses concitoyens de s'y rallier : quel rare privilège, s'écrie-t-il, que d'échapper aux serres de cet aigle rapace,

trovarsi sciolti
D'all'artiglio crudel del fero augello
Che sol pascer si sa dello altrui sangue[3] !

[1] *Ibid.*, v. 196-198 :

Non la Germania, no, ma l'ozio e'l vino,
Avarizia, ambizion, lussuria e gola
Ti mena al fin che già veggiam vicino.

[2] Cette satire est la 12e de celles que contient le ms. Magliab. VII, 676. Il est fort possible que les événements de 1527 — le sac de Rome, la révolution florentine — aient seuls empêché Alamanni de la terminer ; restée longtemps inédite, elle a été publiée par P. Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.*, I, p. 252; cet éditeur en a fait la satire IV, sans qu'on puisse savoir pourquoi. Dans son *Diluvio Romano*, Alamanni est revenu à la charge contre Rome :

E tu lorda città, di vizi ostello,
Per esempio di rei lasciata in vita, etc... (v. 550 et suiv.).

[3] *Selva* I, 1, vers la fin (*Versi e Prose*, I, p. 304).

Qu'est-ce-à dire, sinon qu'Alamanni n'a jamais été, à proprement parler, un partisan de l'empire ? Ce n'est pas un mariage d'amour, mais un mariage de raison — ou même de résignation — qu'il conseillait ; il aurait seulement voulu qu'une politique plus souple et plus prévoyante écartât de Florence le danger que la France ne pouvait plus conjurer.

Ce danger devenait plus menaçant, plus inévitable de jour en jour. Dès lors Alamanni prodigue à ses compatriotes les plus pressantes recommandations : c'est par des vertus vraiment romaines, et chrétiennes tout à la fois, que pouvait encore être sauvegardée leur indépendance, avec leur honneur ; avant tout il fallait accorder tous ses soins à cette institution d'une milice nationale que Machiavel avait si chaudement préconisée, et à l'organisation de laquelle Alamanni ne marchanda ni son temps ni sa peine[1].

Si l'on mentionne encore quelques pièces inspirées par les tristes spectacles qu'offrirent les rues de Florence pendant la peste de 1527[2], on se trouve avoir épuisé le modeste bagage poétique d'Alamanni durant ces années troublées[3].

Florence a succombé. C'est en France, où il a été obligé de se retirer, que le poète apprend les horreurs des dernières semaines du siège ; et aux accents douloureux que lui arrache la ruine définitive de ses plus chères espérances,

[1] Les cinq *Selve* du second livre, sur la mort de Buondelmonti, constituent un véritable traité de morale civique ; j'y reviendrai dans le paragraphe suivant. — Sur la milice florentine, voir en particulier ces vers de la Selva II, 1 :

> Or convien fabbricar lo studio e l'arme
> Da potersi covrir dal fero artiglio
> Che di dentro e di fuor ti sta di sopra.

[2] Selva III, 5, et sonnets *Se mai per tempo alcun cortese e pia* et *Volgi ad altro sentier la negra insegna*.

[3] Ce serait le moment de signaler une canzone politique relative aux événements de 1529, qu'un manuscrit attribue formellement à Alamanni, et dont je publie plus loin le texte (Appendice I, n° 13). J'exposerai ailleurs les raisons qui me font tenir cette attribution tout au moins pour suspecte (ch. IX § II) ; aussi ai-je cru plus prudent de ne pas tenir compte ici de cette pièce.

se mêlent aussitôt quelques mots de reconnaissance pour le pays hospitalier où il a trouvé un asile[1]. Une nouvelle période commence dans l'activité poétique d'Alamanni, comme dans sa vie.

Ce n'est pas à dire que du jour au lendemain, oubliant ses préoccupations patriotiques, il se soit mis, d'un cœur léger, à chanter la France et son roi. Le souvenir de l'Arno remonte à sa mémoire, lorsqu'il regarde d'un œil d'envie le calme avec lequel la Seine serpente au milieu d'heureuses et libres campagnes[2]; lorsqu'il voit le laboureur français creuser paisiblement son sillon, c'est encore vers la Toscane, terrorisée par l'étranger, que se reporte sa pensée[3]. Ces retours fugitifs sont rares, il est vrai : désormais Alamanni exalte sans cesse le roi de France ; c'est en lui qu'il met tout son espoir et sa confiance[4]. Ne va-t-il pas même jusqu'à dire que ses regrets de vivre loin de Florence s'atténuent de jour en jour[5]?

On ne doit pas prêter une valeur exagérée à de pareilles déclarations. Que les vers d'Alamanni, publiés en un recueil dédié à François Ier, à un moment où le poète attendait beaucoup de ce roi, parlent surtout d'attachement à la France, on ne peut s'en étonner outre mesure, et il est, en somme, assez naturel que les regrets du patriote florentin n'y apparaissent que discrètement, comme à la dérobée ; il avait alors d'excellentes raisons pour faire exactement le contraire de ce que nous voudrions aujourd'hui qu'il eût fait. Il ne faut donc pas demander aux vers composés entre 1530 et 1533 ce qu'évidemment

[1] Son. *Quante grazie degg'io celeste scorta.*

[2] Son. *Quanta invidia ti porto amica Sena.*

[3] Son. *Quand'io veggio il villan con larga speme.*

[4] Parmi les innombrables sonnets adressés à François Ier, il suffira d'en signaler deux ou trois caractéristiques : *Almo sacrato re, splendor de' Galli; Poich'altrui rabbia e mia crudel fortuna; Qual fu mai della mia più greve doglia.* — Dans le 1er volume des *Opere Toscane*, les sonnets consacrés au roi sont séparés des sonnets amoureux par un titre spécial (p. 258).

[5] Son. *Già piansi ahi lasso di trovarmi privo* et *O gallico terren, fido ricetto.*

ils ne peuvent contenir, à savoir une large veine d'inspiration patriotique, et une libre appréciation de la politique française. Courtisan sans bassesse, Alamanni etait alors surtout préoccupé de publier des vers agréables au roi[1]. Au point de vue de ses sentiments italiens, il n'y a guère à y glaner[2].

En deux circonstances pourtant, en 1533 et en 1536, Alamanni s'inspira d'événements d'une certaine importance : d'abord ce fut à l'occasion de l'entrevue de Marseille, puis au moment où la guerre se ralluma entre le roi de France et l'empereur.

La rencontre de François Ier et de Clément VII à Marseille, lors du mariage du duc d'Orléans avec Catherine

[1] Nombreuses sont les pièces qui, primitivement adressées à d'autres destinataires, ont été démarquées pour être dédiées à François Ier ; on a deja vu (ci-dessus, p. 157, note 2, et 162, note 2) qu'Alamanni était coutumier du fait. En ce qui concerne le roi de France, le remaniement profond de l'élégie I, 1, est caractéristique : la rédaction primitive, dédiée a Renato Trivulzio, a été publiée d'abord par D. Moreni, puis par P. Raffaelli ; sur le premier destinataire de cette pièce et sur son *Canzoniere* inédit, voir une étude de M. E. Tagliabue *(Il libro delle rime R. Trivulzio)* dans le *Bollett. della Svizzera italiana*, XVI (1894). — Si nous possédions des *Selve* relatives à la mort de Z. Buondelmonti une rédaction antérieure à l'édition, on y relèverait bien probablement la même particularité, car ces poèmes, composés dès 1527, ne purent être dédiés à François Ier qu'après 1530, c'est-à-dire après l'addition de quelques vers et de légères modifications. Nous en avons la preuve au moins pour la Selva II, 3, publiée séparément à la suite de l'*Orazione al popolo* ; elle était alors adressée à la « Ligura Pianta » et non au roi, comme dans les *Opere Toscane* ; dans la Selva II, 2, il suffirait de remplacer au v. 2, *Gran re de'Franchi* par *Ligura Pianta*, et plus loin *Glorioso mio Re* par *Ligura Pianta mia* pour retrouver le nom de la même destinataire. — Parmi les pieces de circonstance composées alors par Alamanni, signalons huit poésies (dont une canzone) sur la maladie et la mort de Louise de Savoie (septembre 1531), et trois sonnets sur les fils du roi, sans y comprendre ceux qui furent écrits un peu plus tard sur la mort du dauphin François.

[2] Dans la dernière partie du *Diluvio Romano*, Alamanni a développé avec un grand luxe d'hyperboles laudatives le thème suivant :

...i gigli d'oro
Sol (si come più volte han mostro l'opere)
Han virtù di tener l'Italia in vita (v. 578-580).

Si jamais, dit le poète, les Turcs envahissent l'Italie, seul François Ier sera capable de sauver ce pays et de lui rendre la paix.

de Médicis, fournit à Alamanni le sujet d'une de ses plus heureuses *canzoni*, celle de toutes ses poésies où l'on aperçoit le mieux peut-être le véritable caractère de son patriotisme, à la fois tenace et pacifique. Il n'est pas vrai, comme on l'a répété, que l'atmosphère de la cour ait amorti son zèle et refroidi son amour de la liberté. S'il parlait peu de partir en guerre contre cet Alexandre de Médicis que les armes impériales avaient établi duc de Florence, il épiait les moindres symptômes de délivrance future. Aussi lorsque, à la suite de circonstances imprévues où il reconnaissait le doigt de Dieu[1], Alamanni vit conclue une alliance entre le prince qu'il n'avait cessé de désigner comme le sauveur éventuel de l'Italie[2], et le pape, que l'exilé de Florence rendait responsable des malheurs de sa patrie, il lui sembla que tous les malentendus pouvaient être dissipés, toutes les injures oubliées. C'est donc au nom de l'Italie, humblement prosternée, et prête à reconnaître ses torts, que le poète vient implorer, en termes pleins de dignité et d'émotion, un remède à tant de maux. L'astre de Charles-Quint pâlissait à ce moment; le sort de la péninsule semblait être entre les mains du roi de France et du pape : un peu de pitié, un peu d'amour pour ce malheureux pays pouvait guérir enfin toutes ses plaies. Voilà pourquoi, s'adressant au cœur de François Ier et de Clément VII, Alamanni s'efforçait de les toucher et trouvait le moyen de parler à son ancien ennemi un langage modéré, respectueux et ferme, où l'on ne relèverait pas la plus légère trace de flatterie[3].

[1] La canzone en question commence ainsi :

Cari Signor, che per voler divino
Dopo si lunghi passi
Fuor del credere uman qui siete insieme...

[2] Outre le passage rappelé ci-dessus (p. 181, n. 2), voir le sonnet *Come talor nel gran calore ardente*, où le poète exprime cette idée au moyen d'une image vraiment belle et poétique.

[3] P. Raffaelli, qui a publié le premier, non sans fautes, le texte de cette belle canzone *(Versi e Prose di L. A.*, II, p. 145) d'après un ms. de Florence (Magliab. VII, 1089, f. 245 v°), lui a d'abord donné un sous-titre absolument inexact : *A papa Clemente VII*, puis a élevé des doutes sur son authenticité, uniquement parce que, à son gré, le conspirateur de

Pauvre politique, dira-t-on, que celle qui faisait appel à des sentiments aussi désintéressés ! — La vérité oblige à avouer qu'elle n'eut pas grand succès ; mais c'est bien celle que l'on pouvait attendre du caractère doux et généreux d'Alamanni ; politique de poète et de rêveur, tant que l'on voudra : en dépit des ambassades dont il fut chargé, et dont il s'acquitta fidèlement, Alamanni ne fut jamais, à proprement parler, un homme d'action. La politique resta toujours pour lui une affaire de sentiment. Une nouvelle preuve de ce sentimentalisme se retrouve dans le langage que lui inspira l'invasion de la Provence par Charles-Quint en 1536 : était-il bien nécessaire alors, quand l'empereur avait tout fait pour rendre la guerre inévitable, de l'inviter à chasser de son cœur tout injuste ressentiment pour n'y laisser de place qu'aux inspirations de l'amour[1] ? Alamanni assistait en témoin ému aux événements qui se déroulaient sous ses yeux ; mais on ne saurait dire qu'il ait démêlé les mobiles véritables qui poussaient les deux adversaires l'un contre l'autre.

Au reste, le petit groupe de sonnets et les stances qui ont trait à la campagne de 1536 en Provence méritent surtout d'être signalés ici parce qu'ils ont généralement échappé à l'attention des critiques qui ont étudié l'œuvre d'Alamanni[2] ; l'intérêt qu'ils présentent est, par lui-même, secondaire. La délivrance de Florence n'était pas en jeu à ce moment[3], et c'est le courtisan, non le patriote, qui tint

1522 y parlait en termes trop convenables à l'oppresseur de Florence (*V. e Pr.*, I, p XXIV). C'est méconnaître la parfaite dignité avec laquelle le poète s'applique à donner le premier l'exemple de l'apaisement ; les violences révolutionnaires n'étaient plus de saison.

[1] Stances *Io mi stava l'altr'ier, Francesco altero*, publiées d'abord par D. Moreni, puis par P. Raffaelli ; on y lit (st. 38) :

Sgombra dunque da te l'ingiusto sdegno,
E di perfetto amor riempi il core.

[2] P. Raffaelli n'a publié dans les *Versi e Prose di L. A.* aucun des sept sonnets que j'ai ici en vue ; quant aux stances, il n'en a indiqué exactement ni la date ni le sujet. Aussi M. Flamini, qui a consacré quelques pages substantielles à Alamanni courtisan (*Studi di storia letteraria*, p. 270), ne fait-il aucune allusion à ce groupe de poésies

[3] On ne peut rappeler dans les stances que quelques vers (st. 28) se rapportant au sort de l'Italie.

la plume quand il composa ces quelques poésies[1]. On en peut trouver une preuve éclatante dans le passage où Alamanni s'efforce de justifier l'alliance, alors tant critiquée, du roi de France avec Soliman II[2], tandis qu'un peu plus loin il exhorte les deux rivaux à se réconcilier pour entreprendre une croisade contre les Turcs.

Ces contradictions ne sauraient surprendre si une fois il est bien entendu que ce poète n'a jamais eu la profondeur et la netteté de vues d'un Machiavel. La véritable inspiration politique d'Alamanni réside tout entière dans son patriotisme florentin, dans sa tendresse pour ce sol natal dont il souffrait si cruellement d'être éloigné:

> ... Con gli occhi dolenti e'l viso basso
> Sospiro e inchino il mio natio terreno,
> Di dolor, di timor, di rabbia pieno,
> Di speranza, di gioia ignudo e casso,

écrivait-il en 1536[3]; et quatre ans plus tard, lorsque, à son retour de Rome, il passait à une faible distance de Florence, sans pouvoir cependant toucher le territoire de la Toscane, il s'écriait dans un élan de sincérité vraiment émouvante:

> Levo devoto al ciel gli spirti lassi,
> E lo ringrazio assai, benché mi prive
> Del maggior ben; poi le aure vive
> Accolgo, e bacio le campagne e i sassi[4].

Ces cris d'amour et de douleur résument, en fin de

[1] Il exhorte le roi à châtier son ennemi, dont la ruine est prochaine (son. *Già si sente arrivar Francesco chiaro; Or che vien l'inimico e'n vista appare; Se più di sofferenza armato allora*), et voudrait être soldat pour prendre part à la guerre; mais il doit se contenter d'accompagner sur la lyre les exploits de son roi (son. *Or ch'io veggio il mio Re...*, et *Poiché per dispogliar del vello d'oro)*; il se plaint des ravages qui désolent les environs d'Aix où il avait une terre (son. *Veramente son'io colombo puro* et le début des stances), et pleure avec François Ier la mort prématurée du dauphin (son. *Non si può sollevar tant'alto a volo)*.

[2] Stances 11, 19 et suivantes; c'est aux stances 39, 49 et suiv. que le poète tient un langage différent. Signalons encore un sonnet *(Sacro santo Pastor che per voler divino)* adressé à un pape qui n'est pas nommé; Alamanni y prêche la croisade contre les Turcs.

[3] Son. *Io pur la Dio mercé rivolgo il passo*. Sur la date à laquelle il convient de rapporter ce sonnet, voir p. 109.

[4] Son. *Io ho varcato il Tebro e muovo i passi*.

compte, ce que l'on peut appeler l'inspiration politique d'Alamanni. Tout à la fin de sa vie, en 1555, il retrouva encore une fois ces mêmes accents dans une canzone écrite pendant le court pontificat de Marcel II, et qui a du moins le mérite de prouver que, sur ce point, le cœur du poète n'avait pas vieilli. C'était le moment où Cosme Ier achevait d'asseoir sa domination en Toscane par la soumission de Sienne ; cette nouvelle violence réveillait dans le cœur de l'exilé l'indignation et les douleurs éprouvées jadis lors de l'agonie de Florence :

Ma la tua bella Etruria, in cui vestisti
Ne lo scender qua giù sì chiaro velo,
Che'l veder di là su niente adombra,
Quanto più'l buon cammin segue del cielo,
Più scorge nel suo sen dogliosi e tristi
Quei che di vero honor desire ingombra,
Et ch'una cruda man le fura et sgombra
Non sol quanto havea ben, ma de la speme,
Ove aggiugne il poter, le tronca i rami ;
Nè tra'suoi trova, perché gridi et chiami,
Chi la conforte pur, ma indarno geme [1].

Et Alamanni invoque l'appui du pape Marcel, seul capable, avec l'aide du roi de France Henri II, de préserver la Toscane et l'Italie d'une nouvelle honte.

Le moment d'enthousiasme qui inspira au poète cette canzone fut de courte durée ; son chaleureux appel fut aussi peu entendu que tant d'autres qu'il avait déjà lancés. Du moins avait-il réussi à témoigner par là que, même après vingt-cinq ans d'exil à la cour des rois de France, il conservait aussi profond et aussi vif qu'au temps de sa jeunesse son culte pour l'indépendance de sa patrie [2].

[1] Canz. *Spirto beato a cui del Padre eterno* qui ne m'est connue que par le recueil *Delle Rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, l. II (Venise, 1565) ; comme le texte en est plein d'obscurités, il faut admettre ou bien qu'Alamanni ne l'avait qu'ébauchée, ou qu'elle a été mal publiée On sait que Marcel II était toscan, étant né à Montepulciano ; son pontificat dura 22 jours.

[2] Le jugement porté par U. Canello sur les poésies politiques de Luigi Alamanni me paraît donc bien peu fondé, lorsque ce critique dit : « Nel complesso si vede nell'Alamanni uno più preoccupato de'suoi mali privati che non del pubblico danno. » (*Storia della lett. ital. nel Sec. XXI*, p. 188.)

§ III

Les poésies morales et religieuses.

Outre les poésies amoureuses et celles dont l'inspiration est purement politique, les *Opere Toscane* de Luigi Alamanni contiennent quantité de pièces sur des sujets variés. Parmi celles-ci, les plus nombreuses et les plus intéressantes se rattachent aux préoccupations morales et religieuses du poète.

On peut dire que ces préoccupations datent du jour où Alamanni apprit, par la dure expérience de l'exil, à mesurer la place que le mal, la violence et l'injustice occupent dans le monde, à réfléchir sur la destinée de l'homme, et à chercher des consolations dans l'espérance d'une vie meilleure. Ce n'est pas qu'avant 1522 il n'ait eu l'occasion de regarder la mort en face, et ne se soit efforcé d'exprimer dans ses vers tout le vide que laissait dans son cœur le départ d'êtres aimés ; mais, dans ces timides essais, on voit à peine une pensée personnelle se dégager de l'imitation classique ; la mythologie y tient trop de place, et l'expression de la douleur du poète ne s'éclaire d'aucune vue nette sur ce que la souffrance peut nous révéler touchant notre condition[1]. Après quelques mois d'exil, les choses changèrent : lorsqu'aux deuils de l'amitié se joignirent ceux de la patrie, Alamanni sut trouver de bien autres accents. Le supplice infligé le 7 juin 1522 à deux des conjurés, cinq ans plus tard la mort de son frère Lodovico, puis celle de Zanobi Buondelmonti[2] lui inspirèrent

[1] J'ai ici en vue les deux premières églogues sur la mort de Cosimo Rucellai, survenue en décembre 1519 (ainsi que cela résulte clairement de divers passages des églogues II et III) et la XIe sur la mort d'une jeune femme florentine, dont je ne saurais dire le nom ; le poète l'appelle *Galathea* ; Alamanni écrivit certainement encore cette églogue avant son exil.

[2] L'exécution de Jacopo da Diacceto et de Luigi Alamanni, le cousin du poète (voir ci-dessus, p. 39), a inspiré l'églogue III, où est également

des chants où l'expression de la douleur personnelle est rehaussée et comme élargie par une conception moins superficielle de la vie.

Cette conception, comme bien on pense, est plutôt pessimiste et amère. Alamanni s'est convaincu que tout ne va pas en ce monde comme si la raison, l'équité, la charité chrétienne gouvernaient seules les actions humaines. Cette vérité, assurément fort banale, mais parfaitement sincère sous sa plume, il la retourne en tous sens et l'exprime sans se lasser : la vertu est vouée à la persécution, et le monde est à ceux qui s'en emparent par la violence. Son esprit honnête et droit, longtemps resté étranger aux réalités de la vie, tant le monde idéal que lui révélait l'étude des écrivains classiques avait absorbé son attention, se révolte au spectacle de l'injustice. Aussi, de 1524 à 1527, le vit-on prendre hardiment en main le fouet de la satire.

Au service de cette inspiration, nouvelle pour lui, Alamanni apportait son honnêteté et sa droiture. Pos-

célébré le troisième anniversaire de la mort de Cosimo Rucellai. J'y relève ces vers qui marquent la première apparition, dans l'œuvre d'Alamanni, d'un jugement sur la vie humaine opposée à la vie éternelle, c'est-a-dire d'une idée chrétienne :

Spirti beati, che partendo a volo
Dal cieco mondo con si chiara morte
Vi feste strada a miglior vita in cielo,
Quanto gradir vi dee trovarvi in pace
Da tanta guerra, e dal dubbioso mare
Vedervi giunti in si securo porto !

Sur la mort de Lodovico Alamanni, voir la satire XI (XIII dans les *V. e Prose)* ; sur celle de Zanobi Buondelmonti, le livre II des *Selve* (Selve 7, 9, 8, 10, 11 dans les *V. e Pr.*). Parmi les poésies de deuil composées par Alamanni, on peut encore citer un sonnet sur la mort de Machiavel en 1527 *Lassi piangiamo, ohimé, che l'empia morte* et un sur la mort de Filippo Strozzi en 1538 (*Partendo dal mortal carcer terreno)* ; le ms. qui nous a conservé ce dernier sonnet (Magliab. Cl. VII, 8, 1206, f. 118 v°) porte : *in morte del p. degli S.* (le sonnet lui-même contient le nom *Strozza*), et au-dessous (d'une autre main) : *in morte del marescial Piero Strozzi* ; cette addition est certainement erronée, car le célèbre général Piero Strozzi mourut deux ans après le poète ; le *p* est donc sans doute l'initiale de *Philippo*, comme l'a justement pensé P. Raffaelli *Versi et Prose*, II, p. 405).

sédait-il à un égal degré le goût de l'observation, le sens de la vie qui permettent de donner aux idées générales une expression concrète et piquante? Était-il capable de tirer de la réalité la plus ordinaire, voire même des incidents les plus vulgaires, la part d'intérêt humain qui s'y cache, et qui les rend propres à devenir la matière de la comédie et de la satire ?

Il faut bien l'avouer : les satires d'Alamanni contiennent trop de déclamations, trop de lieux communs impersonnels; aucune doctrine morale déterminée ne s'en dégage. Les pensées généreuses y abondent, mais on y chercherait en vain ce caractère de « choses vécues » qui, à nos yeux, donne tant de valeur aux écrits des siècles passés. Cette réserve faite, voici sur quels thèmes roulent les satires d'Alamanni.

Les plus impersonnelles dépeignent les erreurs des hommes et leur ignorance[1], ou l'immoralité des femmes[2] ; le poète y rappelle ses contemporains au respect de l'honneur, de la justice et du droit[3], fait l'éloge de l'amitié et du désintéressement[4], ou décrit, en une série d'images tout idylliques, l'existence heureuse et tranquille de l'homme exempt d'ambition qui vit aux champs, loin des villes et du monde[5]. Ces compositions peu intéressantes en elles-mêmes, n'appellent qu'une seule remarque : tous ces lieux communs, empruntés à la poésie antique, possédaient encore au XVIe siècle un certain attrait de nouveauté. La complaisance avec laquelle Alamanni les a développés ne doit pas trop nous surprendre : pour lui, comme pour tous les hommes cultivés de son temps, l'idéal de toute beauté, en morale aussi bien qu'en poésie, avait son expression parfaite dans l'antiquité. Les théories morales de la Renaissance tiennent donc tout entières dans le commentaire des actions fameuses rapportées par les

[1] Sat. I, III *(Versi e Prose,* sat. I et V).
[2] Sat. IV *(V. e Pr.,* sat VI).
[3] *Passim ;* voir en particulier la satire V *(V. e Pr.,* s. VII).
[4] Sat. VII *(V. e Pr.,* sat. IX).
[5] Sat. IX *(V. e Pr.,* sat. XI).

Tite-Live et les Plutarque, comme ses théories poétiques découlent de Virgile et d'Horace. O Mucius Scévola, Horatius Coclès, Brutus, Fabius, Camille, s'écrie Alamanni, que n'êtes-vous ici ? C'est de vous que notre siècle dégénéré aurait besoin :

> Spirti beati e chiari, ove siete ora ?
> Ogni villa tra noi v'aspetta e chiama ;
> Deh ! ritornate a noi qual foste allora [1] !

A travers ces éloges de la vertu antique et ce dénigrement systématique du présent, certains traits de la personnalité du poète se laissent apercevoir, çà et là. Par exemple l'amant de Flora, de Cynthia et de la Ligura Pianta se reconnaît dans la forme particulière que prend son mécontentement sur la terre d'exil : les femmes n'y ressemblent pas aux Italiennes ! Tout le choque dans leurs manières, et il n'est pas jusqu'à l'aimable abus que les Provençales faisaient ou laissaient faire du baiser qui n'excite son indignation [2]. Évidemment Alamanni était mal disposé ; un de ses compatriotes, Giovanni Rucellai, avait apprécié tout différemment cette gracieuse manière de saluer les dames [3].

Ce qui vaut mieux, c'est que le moraliste, chez Alamanni, est inséparable du patriote. Les vertus qu'il exalte de préférence sont les vertus civiques ; les défauts qu'il condamne avec le plus de vivacité sont ceux qui préparent la ruine des états et des peuples, ceux qu'à tort ou à raison il dénonçait dans la politique de Florence, de Venise, de Rome, de la France et de l'Espagne, c'est-à-dire le parjure, la violence et la cupidité [4]. Pour lui la prospérité des états est inséparable de l'attachement des citoyens à certains principes élémentaires de justice et de vertu ; le relèvement politique

[1] Sat. V (*V. e Pr.*, s. VII).

[2] Sat. VIII (*V. e Pr.*, sat. X).

[3] G. Rucellai avait fait un séjour à Avignon en 1506 ; voir à ce sujet la préface de M. G. Mazzoni en tête des *Opere di G. Rucellai*, p. VIII.

[4] Satires II, X, XII ; une satire particulière, longtemps restée inédite, est en outre consacrée à la Rome pontificale ; P. Raffaelli, qui l'a publiée le premier, en a fait la 4e (*Versi e Prose*, I, p. 252).

d'un peuple doit nécessairement partir du relèvement moral des individus. Aussi lorsque Alamanni fut appelé à haranguer la milice florentine, armée pour la défense des institutions républicaines, son discours ne fut-il que le développement de quelques idées morales très simples[1]. Incapable de comprendre comment une action malhonnête peut être déclarée utile et même recommandable, il a pris nettement position contre certaines théories imprudemment énoncées par Machiavel. Tels de ses vers, — ceux-ci par exemple :

> Fiero ardito leon, non volpe astuta
> Vuol con l'armi acquistar, non con inganni[2] —

visent manifestement un passage célèbre du *Prince*[3]. Jamais sans doute Alamanni n'a pu s'élever aux conceptions politiques du célèbre historien de Florence ; mais cela ne veut nullement dire que, dans l'espèce, il n'ait pas vu plus juste dans les causes profondes du mal auquel succombait l'Italie. En tout cas il doit à la droiture de son caractère quelques très heureuses inspirations : à une époque où la vie de cour ne lui était pas encore ouverte, il a exprimé avec un sincère accent de fierté la joie qu'il éprouvait à vivre seul, en Provence, au milieu des ignorants, mais loin des perfides[4] ; à un moment où il était aux prises avec la pauvreté, il a chanté en termes émouvants les louanges de cette austère vertu. Mépris d'un monde qui proportionne son estime à la richesse, joie intime du pauvre vertueux lorsque, en réponse aux insultes du vulgaire, il entend le témoignage consolant de sa conscience, voilà les thèmes qu'Alamanni a développés avec le plus de bon-

[1] Voir ci-dessous, ch. VIII, § II.

[2] Stances *Io mi stava l'altr'ier Francesco altero*, st 18.

[3] *Il Principe*, c. XVIII. — M. C. Corso, dans sa brochure intitulée *Un decennio di patriottismo di L. A.*, a institué un parallèle, un peu superficiel, mais juste, entre les idées politiques d'Alamanni et celles de Machiavel (pp. 52-53).

[4] Sat. X. Alamanni était capable, à l'occasion, de faire entendre des accents vraiment dignes d'un stoïcien ; voir, par exemple, le sonnet *Ben puoi di noi goder cieca Fortuna.*

heur[1]; l'imitation des classiques ne joua ici qu'un rôle fort effacé : c'est la vie qui a vraiment enseigné ces idées au poète.

Le même culte pour les vertus civiques, l'honneur, le courage, le désintéressement, se retrouve dans celles des *Selve* qui ont pour sujet la mort de Z. Buondelmonti; mais il s'y mêle une inspiration nouvelle, un sentiment religieux, le besoin de se fortifier, dans l'épreuve, par la pensée d'une autre vie, où les injustices de celle-ci seront compensées.

Nous savons avec exactitude à quel moment se place ce que l'on pourrait appeler la conversion d'Alamanni; ce fut en octobre 1525[2], et son œuvre contient d'importants témoignages de cette nouvelle orientation de sa pensée; sept *Salmi penitenziali*, cinq élégies sacrées[3], une églogue[4], quelques octaves[5] et une dizaine de sonnets[6]. Par malheur aucune de ces pièces ne permet d'attribuer une bien haute signification à l'inspiration chrétienne d'Alamanni. Il a su raconter, en vers élégants et adroits, les principales phases de la rédemption[7], sans tomber dans l'abus des ornements et de la vaine rhétorique; il a exhalé son repentir en termes élevés dans sept prières —

[1] J'ai surtout en vue ici la belle satire VI adressée à sa première femme, Alessandra Serristori; mais les mêmes idées se retrouvent dans maint autre passage de son œuvre; voir, par exemple, le sonnet *Aiolle mio gentil cortese amico*.

[2] Voir ci-dessus, pp. 58-59, et à l'Appendice II, la lettre n° 35.

[3] Elles constituent le 4e livre des élégies (*Versi e Prose di L. A.*, pp. 195 et suiv.)

[4] Eglogue XIV (omise dans les *Versi e Prose di L. A.*).

[5] Stances *Dalla mia luminosa e chiara spera*, publiées par Moreni (*Saggio di Poesie inedite di L. A.*), d'après un ms. dont la leçon paraît peu correcte.

[6] Dans ce total je ne fais pas figurer deux sonnets publiés par Moreni, puis par P. Raffaelli comme d'Alamanni et qui sont en réalité de Vittoria Colonna (*Con la croce a gran passi*. . et *Del mondo e del nemico*...).

[7] La première de ces élégies est une prière a la Vierge; les autres roulent sur les sujets suivants : l'Annonciation, la Nativité, la Passion et la Résurrection; l'églogue XIV, *Natale*, est un dialogue entre deux bergers, dont l'un raconte à l'autre la naissance du Messie. Il convient enfin de signaler le sonnet *Somma Signor che dell'eterno foco*, se rapportant à la fête de la Pentecôte.

une pour chacun des sept péchés capitaux — fort improprement intitulées psaumes, car elles ne suivent ni de près ni de loin le texte des compositions sacrées connues sous ce titre[1]. Rien, ni dans ces prières, ni dans ces récits tirés des évangiles, ne s'écarte de l'enseignement traditionnel de l'église[2]. Il n'est d'ailleurs pas douteux qu'Alamanni, effrayé à la fin de 1525 par la brusque apparition de la mort, à laquelle il n'avait jamais songé sérieusement jusqu'alors, n'ait voulu de très bonne foi penser à son salut. Que manque-t-il donc à ces poésies chrétiennes pour prendre place entre une *canzone* ou un sonnet de Pétrarque, troublé à l'idée de la mort, ou un hymne de Manzoni célébrant les mystères les plus consolants de la religion ?

D'un seul mot on peut dire que c'est le sentiment chrétien lui-même qui y fait défaut, c'est-à-dire la conscience intime, profonde du péché, et de l'incurable faiblesse de l'homme livré à lui-même, aussi bien que la joie, la reconnaissance de l'âme qui a enfin trouvé la voie, l'unique voie du salut. Alamanni parle bien de péché et de rédemption ; mais on ne sent pas qu'il ait jamais éprouvé lui-même les angoisses où la conscience de ses fautes plonge le chrétien vraiment pieux, non plus que le sentiment de délivrance qui suit la conquête de la paix de l'âme. La piété du poète a quelque chose de superficiel et d'extérieur ; elle répond bien à cette conception toute formaliste de la religion qui domina en Italie depuis le XVIe siècle. A son frère Lodovico, qui peut-être manifestait plus de curiosité à l'égard des mystères de la foi, Alamanni disait

[1] C'est ce qui est justement remarqué dans une lettre anonyme, publiée par P. Raffaelli (*Versi e Prose di L. A.*, II, p. 477), et tirée des *Carte Strozziane*, où elle porte la date d'octobre 1583 : les psaumes d'Alamanni avaient été interdits par le Saint Office, et l'auteur de la lettre fait observer avec raison que cette mesure est injustifiée, car on ne peut considérer ces poésies comme étant la traduction, en langue vulgaire, d'une portion quelconque de la Bible.

[2] Je relève, sans d'ailleurs attacher beaucoup d'importance à ce détail, l'espèce de répugnance que semble éprouver Alamanni à nommer Dieu ; pour lui c'est toujours *Giove, l'alto Fattore, il gran Monarca*, et Jésus-Christ est *il Duca*.

en substance : « Il est inutile de chercher à pénétrer des secrets qui dépassent notre intelligence ; observons le Décalogue, cela suffit ; la foi, l'espérance et la charité, avec une vie d'ailleurs tranquille et même joyeuse, voilà ce qui plaît à Dieu, non l'angoisse et les larmes[1]. » Aussi conçoit-on sans peine qu'après avoir abordé des sujets chrétiens, Alamanni ait pu se remettre avec sérénité à chanter ses amours, et se soit engagé de plus en plus dans l'imitation de la poésie classique et païenne. La secousse morale qu'il avait éprouvée vers la fin de 1525 n'avait pas modifié l'orientation dominante de son esprit.

Ces critiques, est-il besoin de le dire, s'adressent moins à Luigi Alamanni lui-même qu'à son siècle ; la médiocrité de son inspiration religieuse ne lui est pas particulière, et nul sans doute ne songerait à la lui reprocher s'il ne s'était justement avisé de composer des poésies chrétiennes.

En résumé, Luigi Alamanni fut aussi peu mystique que philosophe ; ce n'était pas un penseur. La valeur poétique de son œuvre ne saurait être mesurée d'après le nombre et la qualité des idées qu'il y a exprimées ; ce qui donne quelque intérêt à ses compositions morales, c'est la franchise et l'honnêteté de son caractère, et la sincérité avec laquelle il a traduit dans ses vers les affections qui, après l'amour, ont tenu le plus de place dans son cœur : la patrie, la liberté, l'honneur ; c'est aussi la forme toujours soignée et parfois hardie dont il s'est appliqué à revêtir sa pensée.

Le moment est venu d'envisager les *Opere Toscane* à ce nouveau point de vue.

[1] Sonnet *Vano è questo cercar fratel diletto.*

CHAPITRE II

L'art dans les « Opere Toscane ».

La publication des *Opere Toscane* ne mit pas seulement en lumière une personnalité poétique qui n'était certes pas à dédaigner ; les essais d'Alamanni témoignaient d'un effort soutenu et intelligent pour enrichir et renouveler la poésie italienne, en y acclimatant, par une adroite imitation des classiques, un certain nombre de genres peu cultivés ou négligés jusqu'alors en Italie. Il s'agissait de conserver à ces genres leurs caractères propres, les règles qu'y avaient appliquées les anciens, et d'y adapter, en italien, une forme qui fût en rapport avec les traditions antiques. C'est la renaissance de ces genres, l'étude de leurs éléments constitutifs et des innovations qu'ils comportaient, que désigne ce titre : « L'art dans les *Opere Toscane* ». En premier lieu, il faut parler brièvement des formes traditionnelles de la poésie lyrique italienne, que Luigi Alamanni a cultivées sans y apporter de modifications notables ; puis viendra l'étude des genres où il a montré plus d'initiative ou même de hardiesse.

---

§ I

Les formes traditionnelles de la poésie lyrique. (Sonnet, Canzone, Ballade, Madrigal.)

L'universelle vénération dont l'œuvre de Pétrarque était l'objet au début du XVIe siècle, l'espèce de superstition avec laquelle on s'appliquait à l'imiter, nous assurent par

avance que, dans la canzone, dans le sonnet, ou dans les formes lyriques secondaires — ballade et madrigal — Alamanni n'a pas manifesté la moindre indépendance. Il a sa place marquée dans la phalange des pétrarquistes purs, autant par sa psychologie amoureuse et par ses images favorites que par ses procédés de style[1]. Son seul mérite est de n'avoir pas été un servile imitateur, en ce sens qu'il a chanté, sur le mode pétrarquiste, des sentiments qu'il a vraiment éprouvés. Mais il ne faut pas lui demander de faire de la canzone, du sonnet ou de la ballade un usage différent de celui qu'autorisait l'exemple de Pétrarque : soucis amoureux, tristesses patriotiques, préoccupations religieuses, éloges de grands hommes, ou parfois sentiments de deuil ou d'amitié, qui donc eût osé chanter autre chose sur les rythmes consacrés par l'amant de Laure ?

Si l'on examine les dispositions métriques adoptées par

[1] Les réminiscences de Pétrarque abondent chez Alamanni ; il serait parfaitement inutile d'en dresser une liste complète ; quelques exemples caractéristiques suffiront. Certain passage célèbre de la canzone *Italia mia* a inspiré à Alamanni ce mouvement plusieurs fois répété :

È questo il mio terren ch'io chiamo tanto ?
È questo il mio nido... ?

Voir aussi le premier vers du sonnet *Dolce tosco terren ch'io toccai pria.* L'imitation de la même canzone est encore plus frappante dans ce passage d'Antigone, au moment où l'héroïne fait ses adieux à la vie (v. 806 et suiv. du texte grec) :

O cittadin della mia patria antica
Con cui nacqui da prima,
E poi *nudrita fui si dolcemente...*

C'est encore à un passage obscur et souvent discuté de la même canzone qu'est emprunté ce vers :

E'l dito alzando colla morte ciancia.

Dans Antigone encore (récit du messager, aussitôt après le dernier chœur) on retrouve textuellement le vers 31 de la canzone *Nel dolce tempo :*

La vita il fin e il dì loda la sera.

Enfin, bien qu'il ne soupire pas pour une Laure, Alamanni appelle aussi sa dame O vera
De'miei spirti aura,

et il reprend les jeux de mots et les allitérations chers à Pétrarque :

Apre l'aurora allor l'aurata porta.

Alamanni dans ces poésies, sa docilité, sa timidité apparaissent mieux que jamais. En ce qui concerne le sonnet par exemple, il se conforme au type dominant dans le Canzoniere de Pétrarque ; mais il restreint encore les quelques libertés, il évite soigneusement les irrégularités que ne s'interdisait pas son modèle. C'est ainsi qu'à la disposition normale des rimes dans les quatrains (ABBA ABBA), il substitue une seule fois un ordre un peu différent (ABAB ABAB[1]). Quant aux tercets, Alamanni accorde une préférence marquée aux combinaisons de trois rimes, alternant avec une grande liberté ; les combinaisons de deux rimes sont relativement rares dans ses sonnets[2], mais toutes autorisées par des exemples de Pétrarque : CDC DCD ; CDD DCC, et une fois CDC CDC[3].

Dans les pièces mêmes qui, par leur structure, laissent au poète plus d'initiative dans l'agencement des vers et des rimes, c'est-à-dire dans la canzone ou la ballade, Alamanni s'est contenté de suivre docilement les traces de son grand modèle. A dire vrai, les canzoni sont fort rares dans son œuvre ; depuis ses essais de jeunesse, qu'il ne jugea pas dignes d'être publiés[4], jusqu'à ce généreux appel au pape Marcel II, qui fut sans doute son chant du cygne dans le genre lyrique[5], Alamanni n'a laissé que cinq canzoni, si l'on écarte celles dont l'authenticité est insuffisamment démontrée[6]. Ce chiffre est plus que

[1] Son. *Or che'l vento fra noi la neve e'l gelo;* Pétrarque présente une beaucoup plus grande variété dans la disposition des rimes des quatrains ; voir G. Mari, *Riassunto e dizionarietto di ritmica italiana* (1901), pp. 154-155.

[2] Sur plus de 300 sonnets, une quarantaine seulement présentent les tercets sur deux rimes ; chez Pétrarque, au contraire, cette disposition se rencontre dans un nombre sensiblement plus grand de sonnets (G. Mari, pp. 156-157).

[3] G. Mari, pp. 155-156.

[4] A ces pièces de jeunesse restées inédites appartient la canzone *Poiché Madonna el mio fero destino;* voir ci-après, Append. I, n° 12.

[5] Canz. *Spirto beato a cui il Padre eterno* (voir ci-dessus, p. 185).

[6] On verra plus loin qu'il n'y a aucune raison pour accepter l'attribution à L. Alamanni des neuf canzoni publiées par P. Raffaelli (voir ch. IX, § I), non plus qu'une canzone politique inédite dont je donne le texte à l'Append. I, n° 13 (voir même chapitre, § II).

doublé si l'on y ajoute les six chœurs d'*Antigone*, qui sont de véritables canzoni[1].

Pour quels motifs Alamanni a-t-il négligé à ce point le plus beau, le plus noble des mètres lyriques que la poésie italienne eût à sa disposition ? Désespérait-il de se mesurer sur ce terrain avec Dante et avec Pétrarque ? Sentait-il que l'ampleur et le souffle, qu'exige la strophe plus large de la canzone, faisaient quelque peu défaut à son inspiration ? Toujours est-il que ce n'est pas dans ce genre qu'il a su mettre le plus d'accent personnel et d'habileté technique ; en dehors de ses deux canzoni amoureuses, œuvres de jeunesse, il a fallu des circonstances solennelles pour le décider à élargir le cadre habituel de ses compositions : la mort de Louise de Savoie[2], l'entrevue de François Ier et de Clément VII à Marseille[3], et l'avènement d'un nouveau pape dans des circonstances particulièrement critiques pour la Toscane[4]. Or, dans chacun de ces essais, comme dans les quelques ballades et madrigaux qu'il a laissés, Alamanni s'est scrupuleusement conformé à la disposition des rimes et des strophes dont il trouvait les modèles dans le *Canzoniere* de Pétrarque[5].

Ainsi, quand il s'agit des formes traditionnelles de la poésie lyrique italienne, Alamanni, loin de manifester

[1] Le premier chœur seul manque du traditionnel *envoi* (commiato).

[2] Canz. *Poiché'l fero destin del mondo ha tolto.*

[3] Canz. *Cari Signor che per voler divino.*

[4] Voir ci-dessus, p. 185.

[5] Voici un tableau indiquant les modèles auxquels s'est conformé Alamanni quant à la disposition des vers et des rimes dans ses canzoni, ballades et madrigaux :

CANZONI D'ALAMANNI :	CANZONI DE PÉTRARQUE :
Poiché Madonna el mio fero destino	Nel dolce tempo della prima etade.
Quanto di dolce avea.....	Chiare fresche e dolci acque.
3e chœur d'*Antigone*.....	
Poiché'l fero destin del mondo ha tolto...	Che debb'io far, che mi consigli Amore ?
Cari Signor che per voler divino...	Italia mia, benchè'l parlar sia indarno.
1er chœur d'*Antigone*.....	
Spirto beato a cui dal l adre eterno.	Spirto gentil che quelle membra reggi.
2e chœur d'*Antigone*.....	Qual più diversa e nova.
4e et 6e chœur.....	Se'l pensier che mi strugge.
5e chœur.....	Perché la vita è breve.

quelque indépendance, se montre plutôt timoré. Comme il arrive toujours en pareil cas, la matière imitée, si riche et si variée qu'elle ait pu être à l'origine, s'appauvrit et s'épuise par l'imitation même. C'est d'un autre côté que cet esprit, d'ailleurs curieux de formes nouvelles, s'efforça d'ajouter quelques cordes à la lyre que lui avaient transmise ses prédécesseurs.

---

§ II

L'élégie.

Ni le genre élégiaque, ni le nom qui lui appartient en propre n'étaient une nouveauté, dans la littérature italienne, depuis le jour où Boccace avait donné pour titre : *Elegia di Madonna Fiammetta,* aux plaintes de cette malheureuse amante. Ce ne fut pourtant pas avant le premier quart du XVIe siècle que l'élégie amoureuse, à la façon de Tibulle et de Properce, conquit son droit de cité dans la littérature italienne, et Luigi Alamanni est sans conteste un des écri-

BALLADES

Come potesti o Morte.....
Chi raccontar porria.....
Quand'io veggio talora.....
Voi m'annodaste al core..... } Amor quando floria.

Tanto è contrario alla dolente vista. Occhi miei lassi mentre ch'io vi giro
Lasso che procacciando.....
Sotto altro ciel dal caro.....
Quanto più muovo il pié..... } Di tempo in tempo mi si fa men dura.

Ces trois dernières ballades d'Alamanni ne diffèrent que par des détails insignifiants : substitution d'un septénaire à un hendécasyllabe ou vice versa.

MADRIGAUX

Infra bianche rugiade e verdi frondi. Nova angeletta sovra l'ale accorta.
Già'l biondo Apollo e le sacrate suore... Non al suo amante più Diana piacque.

Il faut cependant remarquer que le dernier madrigal d'Alamanni se divise en 4 + 2 + 2 et non, comme celui de Pétrarque, en 3 + 3 + 2.

vains qui ont le plus efficacement contribué à fixer les caractères essentiels du genre.

Le mètre de l'élégie italienne était tout trouvé : la *terza rima,* avec la disposition adoptée par les copistes et les typographes dans l'alignement des vers, reproduisait mieux qu'aucune autre strophe l'aspect des vers inégaux qui caractérisaient l'élégie grecque et latine ; en outre — et ceci est plus important — le faible développement de la période poétique constituée par trois hendécasyllabes italiens répondait assez bien à la longueur du distique, surtout si l'on tient compte de la plus grande concision des langues anciennes. Aussi avait-on vu Bernardo Bellincioni pleurer la mort de Julien de Médicis, assassiné par les Pazzi en 1478, puis celle de Francesco Gonzaga, cardinal de Mantoue (1483), dans deux *Elegie funebri* écrites en tercets[1]. Le même mètre avait servi à Girolamo Benivieni pour composer, presque à la même époque, sa *Deplorazione per la morte di Feo Belcari* (1484)[2]. A ces deux poètes il faut joindre Sannazar, qui écrivit à son tour en *terza rima,* mais avec un art plus raffiné, plus visiblement influencé par les modèles antiques, trois poésies roulant sur des sujets analogues[3]. Ainsi l'élégie funèbre était née dès le dernier quart du xve siècle, encore que seul Bellincioni l'eût décorée de ce titre classique. L'élégie amoureuse restait à créer.

Alamanni, dont les premiers essais en ce genre ne paraissent pas antérieurs à 1522[4], a-t-il eu des prédéces-

[1] *Le rime di B. Bellincioni,* Bologna, 1873 ; t II, pp. 150 et 160

[2] *Le opere di G. Benivieni,* Venezia, 1522 ; p. 114 v°.

[3] *Opere volgari di J. Sannazaro,* Padova, 1723 ; pp. 405 et suiv. La première *lamentazione* est sur la mort du Christ ; les deux autres, beaucoup plus importantes au point de vue de la composition, ont pour sujet : l'une la mort de « Don Alfonso Davalo, marchese di Pescara », l'autre celle de Pier Leone, médecin de Laurent le Magnifique.

[4] On trouvera un peu plus loin la justification de cette manière de voir, p. 202. Seules les élégies qui ne contiennent aucune allusion a l'exil du poète, comme la 5e du livre I et la 3e du livre II, pourraient être antérieures ; mais rien ne prouve que ces compositions, assez peu personnelles et imitées de Tibulle (IV, 2, et II, 4), aient été en effet écrites avant 1522.

seurs, et, s'il en eut, put-il connaître leurs œuvres et les prit-il pour modèles ?

A ce propos, on ne peut passer sous silence deux pièces de Benivieni, qui a traduit en tercets la célèbre idylle de Moschus — *l'Amour fugitif* — et le portrait de l'Amour qui sert de début à une élégie de Properce (II, 13)[1]. Mais ces essais sont peu significatifs ; aucun d'eux ne contient cet accent personnel qui devrait être la caractéristique essentielle de l'élégie amoureuse. En revanche, le plus illustre contemporain de notre poète, l'Arioste, a composé en tercets des poésies passionnées auxquelles le titre d'élégies ne paraît pas mal convenir.

Que les élégies de l'Arioste aient précédé celles d'Alamanni, nul ne peut songer à le contester ; encore cette question de chronologie appelle-t-elle deux observations. Tout d'abord il ne s'agit que d'une avance de peu d'années : abstraction faite, en effet, d'une ou deux pièces sans grande importance[2], c'est de sa passion pour la belle Alessandra Strozzi, rencontrée à Florence en 1513, et aimée en secret pendant de longues années avant de devenir sa femme, que nous entretient l'Arioste dans ses poésies amoureuses, et telle de ces pièces porte précisément la date de 1522[3]. En second lieu, jamais le poète n'a réuni ni publié ces confidences d'un caractère absolument intime[4], jamais il ne leur a donné le titre d'élégies. Peut-être même, si l'on voulait observer avec rigueur la distinction des genres — ce qui, dans le cas actuel, ne serait pas pur pédantisme — vaudrait-il mieux les désigner sous

[1] Benivieni, *Opere*, p. 127.

[2] L'élégie XVI de l'édition des *Opere minori di L. Ariosto*, publiée par F.-L. Polidori, est tenue par l'éditeur, et non sans vraisemblance, pour une œuvre de jeunesse. Quant à la XVIIe, sûrement écrite en 1493, elle appartient au genre funèbre et non amoureux.

[3] L'élégie III parle de la séparation que provoqua le départ du poète pour la Garfagnana, en février 1522. Sur les amours de l'Arioste et d'Alessandra, je me reporte à Baruffaldi, *Vita di Lodovico Ariosto*, particulièrement aux pages 156-157.

[4] Les premières éditions à peu près complètes des *Rime* de l'Arioste sont de 1546 et 1547. Sur la façon dont elles furent publiées, voir S. Bongi, dans l'*Archivio storico ital.*, série V, vol. 2, pp. 267 et suiv.

le nom traditionnel de *Capitoli*, auquel un éditeur moderne a substitué pour la première fois celui d'élégies[1]. Il ressort de là que, avant 1522, ces poèmes de l'Arioste eurent difficilement une diffusion assez grande pour que, parmi les lettrés qui travaillaient alors à faire revivre les genres classiques, l'avènement de l'élégie amoureuse pût paraître définitivement consacré.

Ces réserves faites, on ne peut nier que plusieurs des élégies — ou *capitoli* — de l'Arioste ne soient les plus remarquables tentatives qui aient été faites en Italie, au début du XVIe siècle, pour ressusciter la poésie passionnée d'un Tibulle ou d'un Properce. On y trouve cette note personnelle, cette fraîcheur et cette spontanéité d'expression qui, jointes à une intelligente imitation de la poésie classique et à un sentiment exquis de la forme, constituent le mérite rare de tout ce qu'a écrit ce grand artiste. Même dans l'élégie toute vibrante de volupté et pleine de confidences intimes où il a dépeint les joies d'une de ses nuits d'amour, l'imitation des modèles latins conserve ses droits[2] ; et c'est ainsi que l'art consommé du poète réussit à donner une vie nouvelle aux emprunts qu'il fait à l'élégie classique.

[1] F.-L. Polidori est, en effet, le premier qui ait donné le nom d'élégies aux 17 capitoli de cet auteur, et il s'en explique dans une note (*Op. min. di L. Ariosto*, t. I, p. 213) ; mais il s'en faut que ces 17 élégies parlent toutes d'amour. Déjà G.-B. Pigna, dans sa vie de l'Arioste, publiée en tête de nombreuses éditions de l'*Orlando furioso* (par exemple celle de 1556), avait revendiqué pour l'Arioste l'honneur d'avoir introduit en Italie l'élégie amoureuse ; mais Crescimbeni (*Ist. e Comment. della volgar poesia*, éd. de Venise, 1731, I, pp. 207-208) combat cette manière de voir et range ces poèmes de l'Arioste parmi les *Capitoli amorosi* ; les exemples de ce genre de compositions amoureuses n'avaient pas manqué, en effet, dès le XIVe siècle ; voir, par exemple, de Cino da Pistoia, la pièce qui commence par ce vers *Io non so dimostrar chi ha il cor mio* ; plus tard, Giusto de'Conti écrivait le *Capitolo : Udite monti alpestri li miei versi*. Dans aucun de ces deux poètes on ne saurait reconnaître l'influence des élégiaques latins ; enfin le Trissin a composé un *Capitolo* amoureux qu'il a appelé, non élégie, mais *Serventese* (*Opere di G.-G. Trissino*, Verona, t. I, p. 360).

[2] Gaspary (*Storia della lett. ital.*, t. II, 2e Parte, p. 77) a relevé avec raison que bien des détails de cette célèbre élégie VI sont empruntés à Properce (II, 12).

Alamanni ne posséda jamais les heureux dons du poète de Roland ; mais quand il écrivit ses trois livres d'élégies amoureuses, il ne manquait pas d'une inspiration sincère qu'il s'efforça de traduire avec élégance, en suivant les traces de Properce et de Tibulle. En dehors de ces deux modèles, il ne se préoccupa pas de savoir ce qui avait été tenté jusqu'alors en Italie, soit dans l'élégie proprement dite, soit dans le genre plus populaire du *Capitolo*. Dans ces conditions il semble avoir été parfaitement sincère quand il déclarait que personne avant lui n'avait renouvelé, dans la langue de Dante et de Pétrarque, les plaintes des élégiaques latins. L'amour, dit-il dans sa première élégie, m'ouvre une voie nouvelle, où nul Toscan n'a encore mis le pied :

Là've tósco pié non presse ancora,
  Dietro a chi più di tutti alto et ornato,
Cantò per Delia, ed a chi scrisse il nome
Ch' hor la seconda volta fia lodato [1]
.....
  Arno homai cerca di novel poeta;
Io sarò forse quel, fin ch'altri vegna,
Che fior più vaghi de'nostri orti mieta [2].

Un fait d'importance secondaire, mais instructif, vient confirmer que réellement Alamanni ne se connaissait pas de précurseurs dans l'élégie amoureuse en tercets. Lorsque, à la fin de 1522, il apprit sur la terre d'exil que, depuis son départ, sa dame l'avait trahi [3], il commença par exhaler librement sa douleur ; puis il entreprit de regagner le cœur de l'infidèle en composant des poésies d'un tour essentiellement élégiaque. Or ce n'est pas en tercets, mais en octaves, qu'il exprima d'abord ses plaintes, dans

[1] Le poète qui chanta Delia est Tibulle; celui qui célébra le nom qui, pour la seconde fois, allait être loué (Cynthia) est Properce. Dans la dédicace du tome I des *Opere Toscane* à François Ier, Alamanni appelle encore ces deux poètes : « i miei primi maestri. »

[2] Élégie I, 1 (dans la rédaction primitive, publiée par Moreni, *Saggio di poesie ined. di L. A.*, p. XXII, puis par P. Raffaelli *Versi e Prose*, I, p. 2).

[3] Pour l'histoire de cette trahison, voir ci-dessus, chap. I, § I. où le contenu des pièces rappelées ici est analysé plus complètement.

des stances où l'imitation de Tibulle est, à certains moments, très exacte[1]. Le poète n'avait donc pas su reconnaître tout de suite le mètre qui répondait le mieux à celui de l'élégie latine ; il tâtonnait.

Tout en laissant à Luigi Alamanni l'honneur qu'il revendique, de s'être lui-même frayé sa route, il faut bien dire qu'il n'était pas le seul alors à porter ses efforts de ce côté[2]. L'idée était mûre, si l'on peut ainsi parler : Alamanni le premier la mit en pratique avec une pleine conscience de ce qu'il faisait.

Les caractères de l'élégie amoureuse, telle que notre auteur l'a conçue et réalisée, sont aisés à définir. A une part toujours importante d'inspiration personnelle et sincère se mêle l'imitation des élégiaques latins, dans la mesure où ceux-ci avaient exprimé des sentiments analogues à ceux qu'éprouvait le poète moderne. En outre, Alamanni s'efforce constamment de donner à son style, avec toutes les grâces de la poésie antique, une dignité, un sérieux, une réserve dont il ne trouvait pas toujours l'exemple chez Tibulle et chez Properce.

Le contenu des élégies est connu : le poète exilé soupire pour une Flora restée sur les bords de l'Arno, et pour une Cynthia rencontrée en Provence[3]. Les menus incidents de ce double roman remplissent à peu près seuls les trois premiers livres des élégies, le quatrième étant réservé à

[1] L'élégie III, 4, de Tibulle a inspiré au poète tout le début de ses stances *L'oscuro suo sentier la notte avea*, st. I-X, correspondant très exactement aux vers 17-42 de l'élégie latine.

[2] Outre les auteurs déjà cités comme ayant précédé Alamanni par la composition de « Capitoli » amoureux, il faut signaler ici les élégies composées peu de temps après les siennes, par des poètes contemporains : en première ligne il convient de rappeler Bernardo Tasso ; celui-ci a composé cinq élégies, qui parurent dans le second livre de ses *Amori*, imprimé pour la première fois à Venise en 1534 ; la première de ces élégies (lesquelles sont plutôt des épîtres poétiques) remonte à 1531, à l'occasion de la naissance du premier enfant (une fille) de Renée d'Este (voir F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 122). — Lodovico Dolce a publié, dans le *Primo volume delle rime scelte da diversi autori* Venise, 1565), trois élégies de Fabio Galeota, gentilhomme napolitain « che florì circa il 1530 », dit Crescimbeni.

[3] Voir ci-dessus, chap. I, § I.

des compositions d'un caractère essentiellement religieux[1]. Cette Flora et cette Cynthia ont existé réellement ; ce ne sont pas de pures abstractions, des créatures imaginées à plaisir. On trouverait une preuve suffisante de la sincérité du poète dans le fait que nulle part il ne suit aveuglément ses modèles ; nulle part l'imitation ne prévaut, dans ses vers, sur l'expression d'idées et de sentiments dont il ne trouvait la source que dans la réalité. Celles même de ses élégies qui sont le plus directement inspirées des élégiaques latins, contiennent toujours quelques vers qui suffisent à réserver, jusque dans l'imitation, les droits de la sincérité et de l'inspiration personnelle[2].

Alamanni avait-il à raconter un rêve? Il empruntait librement à Tibulle une petite dissertation sur les songes ; mais ni le contenu du rêve, ni les craintes ou les espérances qu'il en concevait n'étaient directement imitées du

[1] Il est bien probable que l'idée de couronner par cinq élégies sacrées ses vingt-cinq élégies profanes vient de l'usage, constant depuis Pétrarque chez les poètes lyriques, et observé par Alamanni lui-même dans ses sonnets, de conclure leurs poésies amoureuses par quelques pièces exprimant des sentiments pieux. Ce qu'il importe de relever ici, c'est que ces cinq élégies sacrées, et les *Salmi penitenziali* qui leur font suite, relèvent de la poésie élégiaque par le mètre dans lequel ils sont écrits autant que par la forme plaintive qui y domine. Ici encore Alamanni a donc précédé, et de bien des années, les psaumes de Bernardo Tasso (1559) ; il est vrai que ceux-ci sont écrits dans un mètre plus lyrique et plus original.

[2] L'élégie d'Alamanni qui paraît de beaucoup la moins personnelle est la 3e du second livre (omise dans les *Versi e Prose*), simple imitation et presque traduction de Tibulle, II, 4 ; le poète n'y a glissé aucune allusion ni à Flora ni à Cynthia. L'élégie I, 8 (*Versi e Prose*, I, p. 46), où il est question d'une dame distincte de Flora et de Cynthia (voir ci-dessus, p. 162, note 3), est encore imitée de Tibulle ; mais cette fois l'imitation n'est pas servile, et sur plusieurs points de détail l'élégie italienne s'écarte du modèle latin. Je citerai encore l'élégie I, 6 (*Versi e Prose* I, p. 9), assez fidèlement imitée de Properce (II, 13) avec quelques modifications qui étaient nécessaires. Dans ses autres imitations, il arrive toujours qu'à un moment donné Alamanni s'écarte délibérément du texte qu'il avait sous les yeux : dans l'élégie I, 4 (*V. e Pr.*, I, p. 10), l'imitation s'arrête au vers 55 et ne comprend que les vers 1-30 de l'élégie III, 7 de Tibulle ; dans l'élégie I, 5 (*V. e Pr.*, I, p. 4), les vers 16-33 seuls dépendent de Tibulle (IV, 2, v. 9-22). Chaque fois que les expressions employées par le poète latin ne correspondent pas bien à sa propre situation, Alamanni les modifie ou cesse d'imiter.

poète latin[1]. Adressait-il à Flora et à Cynthia le recueil de ses vers? Il n'avait garde d'oublier que Neera avait reçu de son amant un cadeau semblable; mais le message dont il chargeait son livre pour celles qu'il aimait n'était inspiré que de sa situation propre[2]. Faisait-il des vœux pour le rétablissement de Cynthia, dont la santé l'inquiétait? Il se souvenait à point que Tibulle avait composé une élégie sur un sujet analogue, mais il n'en prenait que ce qui pouvait s'appliquer à sa dame, dont l'attitude à son égard était bien différente de celle de Sulpicia vis-à-vis de Cérinthe[3]. Ailleurs Alamanni n'a emprunté à ses modèles que l'idée générale d'une de leurs compositions et il la développait à sa guise[4]. Souvent aussi, après s'être bien pénétré du tour de pensée et de style qui convenait à l'élégie, il volait de ses propres ailes, ne s'inspirant que de lui-même et de sa situation particulière[5].

Le tour de pensée et de style des élégiaques latins, voilà en effet ce qu'Alamanni s'est efforcé surtout de reproduire, et c'est sans doute pour y réussir plus sûrement qu'il s'est parfois laissé aller à traduire leurs vers avec plus de fidélité qu'il n'eût convenu. A-t-il su du moins s'approprier vraiment leur manière? — Non, si l'on songe à la grande variété de ton et de sujets que présentent les œuvres de Tibulle et de Properce, si différents déjà l'un de l'autre; oui, si l'on n'envisage qu'un aspect particulier de l'inspiration de ces deux poètes, et si l'on n'a en vue qu'un nombre restreint de leurs procédés habituels. Ce

[1] Alamanni, élégie I, 7, v. 1-24 (*Versi e Prose*, I, p. 188), correspondant à Tibulle, III, 4, v. 1-16.

[2] Alam., élég. III, 1, v. 1-30 (*V. e Pr.*, p. 130); Tibulle, III, 1, v. 1-8.

[3] Alam., él. III, 4, v. 1-18 et 76-96 (*V. e Pr.*, I, pp. 126-128); Tibulle, IV, 4, v. 1-12 et 21-26.

[4] L'élégie I, 9, par exemple (*V. e Pr.*, I, p. 25), a pour point de départ l'idée contenue dans le très court morceau de Tibulle, IV, 14. L'élégie II, 1, toute personnelle, dans sa forme de lettre à Z. Buondelmonti, rappelle par plusieurs détails l'élégie de Properce à Ponticus (I, 9). Les élégies III, 7 et 8 (*V. e Pr.*, I, pp. 58 et 59), paraissent devoir quelque chose pour le thème principal à deux élégies de Tibulle (IV, 5 et 6).

[5] Parmi les élégies les plus personnelles, on peut citer particulièrement les suivantes : I, 1 et 2 (*V. e Pr.*, I, pp. 2 et 191) et I, 10 (*ibid.*, p. 39).

qu'Alamanni s'est assimilé avec un réel bonheur, c'est le tour sentimental et mélancolique de l'élégie latine, et le procédé de développement qu'il a emprunté le plus volontiers à ses modèles, est l'allusion, ou plutôt la digression mythologique.

Il faut bien le reconnaître : Alamanni abuse de la mythologie. Avec tous ceux qui ont introduit dans la poésie moderne les formes et les sujets classiques, il s'est fait de fâcheuses illusions sur la valeur poétique de la fable. Le mythe occupe une place exagérée dans ses élégies[1], et là où Tibulle avait tracé un tableau charmant et vrai de sa vie de propriétaire et de cultivateur, Alamanni, n'en pouvant dire autant, n'a rien trouvé de mieux que de se lancer dans une interminable description de l'âge d'or[2].

Sur un autre point, Alamanni a fait preuve d'une sévérité de goût, dont il est juste de lui tenir compte : il a toujours parlé de ses amours avec une réserve dont plus d'un poète de la Renaissance aurait pu s'inspirer. A aucun moment il ne se livre à ces confidences indiscrètes, à ces peintures scabreuses, si propres à piquer la curiosité des lecteurs, et dont on pouvait excuser l'excessive liberté en invoquant l'exemple des Latins, et, sans aller si loin, de l'Arioste. C'est un genre d'attrait qu'Alamanni a délibérément refusé à ces compositions, et lorsqu'il imitait une pièce où se trouvait quelque détail peu convenable, il le modifiait ou le supprimait complètement[3]. Encore crut-il

[1] L'élégie II, 2, par exemple (*V. e P.*, I, p. 49), contient une longue digression (v. 31-81) sur l'histoire de Vénus et d'Adonis, dont l'intérêt à cet endroit n'est rien moins que démontré.

[2] Élégie I, 3 (*V. e Pr*, I, p. 42), dont les premiers vers répondent bien au début de Tibulle, III, 3 ; mais après quelques vers sur sa situation d'exilé (8-15), Alamanni commence une description du printemps (16-24) puis de l'âge d'or (25 et suiv.), évidemment amenée par la nécessité de substituer quelque chose au développement tout personnel, mais si agréable, de Tibulle.

[3] On en trouve un exemple frappant dans l'élégie I, 8 (*Versi e Prose*, I, p. 46) ; arrivé à un passage où Tibulle (I, 5, v. 39 et suiv.) parle des consolations qu'il cherche pour calmer ses chagrins et fait allusion, en termes peu voilés, à de nouvelles amours, qui d'ailleurs ne lui réussissaient guère, Alamanni parle d'abord des consolations plus honnêtes qu'il

devoir s'excuser auprès de François Ier de la liberté de ses élégies[1].

Plus honnête donc, mais moins variée que celle des Latins, l'élégie amoureuse d'Alamanni est aussi plus froide et manque un peu d'agrément. Le style du poète a de l'élégance et de la fermeté, mais on lui voudrait parfois un peu plus d'aisance et d'abandon. Il tend trop constamment à cette noblesse soutenue qui devait être un des caractères dominants des modernes littératures classiques, et à laquelle nous avons quelque peine à rendre justice, tant on en a depuis lors abusé. Mais lorsque, entre 1522 et 1525, Alamanni écrivait ses élégies, cet effort pour se conformer dans la poésie amoureuse à un idéal plus sévère, ce dédain du succès facile, cette probité artistique, en un mot, constituaient des mérites auxquels il convient de rendre hommage[2].

---

§ III

La Satire.

Si l'élégie classique italienne procédait du *Capitolo*, appliqué à certains sujets et astreint à certaines règles, on en peut dire autant, et avec plus de certitude encore, de la

demande à la nature (v. 64-66); puis il reproduit avec des atténuations qui les rendent tout à fait inoffensives (v. 67-72) les plaisanteries de Tibulle.

[1] « Se pur alcun dicesse che io in alcuna delle elegie fussi stato alquanto più licentioso di quel che furon gli antichi nostri Toscani, non saprei che altro rispondermi, ma credo ben certo che in mia difesa risurgerebbero Tibullo e Porpertio, i miei primi maestri... » (Dédicace du tome I des *Opere Toscane*.)

[2] Je citerai pour terminer ce jugement de B. Varchi (*Ercolano*, p. 217 de l'ed. de Venise, 1580); il ne diffère pas sensiblement du mien: « Quanto alle Elegie, siamo al di sotto così a'Latini come a'Greci, perché non havemo in istampa se non quelle di Luigi Alamanni, le quali se bene arieggiano e forse avanzano quelle di Ovidio, non però aggiungono nè a Tibullo nè a Properzio. »

satire. Cette fois l'emploi des tercets n'était nullement indiqué par une analogie quelconque avec le mètre adopté dans la satire ancienne; ici l'école classique n'eut qu'à recueillir et à continuer les traditions du XIVe et surtout du XVe siècle.

Il y avait en effet des *capitoli* de bien des espèces. En dehors des sujets amoureux, qui n'étaient pas proprement son fait, le *capitolo* affectionnait en particulier deux genres, l'un grave et savant, l'autre gai et populaire. Le premier, didactique et moralisant, se proposait d'instruire les hommes, et parfois relevait leurs défauts avec une âpreté où se reconnaît l'influence de Juvénal; l'autre préférait les faire rire, en mettant en relief les ridicules et les petitesses de la vie. Ce sont là les deux aspects éternels de la satire; les poètes italiens n'avaient pas attendu le retour aux formes de l'art classique pour s'en aviser. On sait avec quel éclat Dante avait introduit dans la Divine Comédie certaines invectives enflammées, qui relèvent directement du genre satirique. A son exemple, bien des versificateurs avaient manié la *terza rima* pour gourmander leurs contemporains et leur enseigner la vertu, en des compositions de longueur variable, que l'on appelle souvent *Sermoni*[1]. Le genre badin exigeait assurément moins de force; mais il y fallait une observation pénétrante, et ce sens du ridicule qui permet de saisir dans les moindres détails de la réalité la plus vulgaire l'occasion de faire de fines et parfois de frappantes remarques. Les Florentins y avaient excellé, depuis Antonio Pucci, en plein XIVe siècle, jusqu'à Laurent de Médicis avec ses *Beoni,* et surtout avec Francesco Berni, qui, au temps même où écrivait Alamanni, consacra le succès du *Capitolo giocoso*.

Cette double tendance, sérieuse et enjouée, devait se retrouver chez les poètes qui entreprirent d'élever le *capitolo* à la dignité de la satire, c'est-à-dire, cette fois encore, chez l'Arioste et chez Alamanni avant tous les autres.

[1] Voir à ce sujet F. Flamini, *Il Cinquecento* (1901 et suiv., dans la *Storia letteraria d'Italia,* publiée par l'éditeur Vallardi, de Milan), pp. 206-207.

Il est vrai que le premier écrivain qui passe pour avoir publié, dès la fin du xve siècle, des satires en italien, est le Vénitien Antonio Vinciguerra. Mais il n'est pas exact que celui-ci ait donné à ses *Sermoni* le titre classique de *Satire*[1], et un simple coup d'œil jeté sur ses poèmes révèle qu'en effet ils appartiennent au genre didactique et non satirique. Vinciguerra y développe, non sans force, des lieux communs comme la fragilité de la vie humaine[2]; il vante la chasteté, et recommande à l'homme qui se voue à l'étude de fuir le mariage[3]; ou bien encore il trace des péchés mortels un tableau dont les couleurs sont empruntées à l'Apocalypse[4]. Sans doute des allusions assez nombreuses à la mythologie et à l'histoire ancienne prouvent que ce poète ne connaissait pas mal les auteurs classiques[5]; il serait cependant fort difficile de relever dans son œuvre un seul des caractères auxquels se reconnaît l'esprit de la Renaissance. Pour les idées, il reste fidèlement attaché à la morale ascétique, cet héritage du moyen âge que le xve siècle n'avait pas encore répudié définitivement. Quant à la forme, Vinciguerra montre peu d'art, en dépit d'une vigueur et d'une rudesse qui ne sont pas sans éloquence : il est prolixe ; il sait mal conduire un développement et ordonner ses idées. Pour tout dire en un mot, son ton est celui d'un prédicateur plutôt que d'un poète satirique[6].

Il faut donc attendre les années 1520 à 1530 environ pour voir paraître en Italie des satires proprement dites,

[1] La première édition des poésies de A. Vinciguerra (Bologna, 1495) ne porte que ce titre : *Liber utrum deceat sapientem ducere uxorem an in coelibatu vivere*, c'est-à-dire l'indication du sujet développé dans quatre de ses poèmes, réunis deux par deux par Sansovino, sous le titre de *Satira V* et *Satira VI* du livre V des *Sette libri di Satire*. L'édition plus complète des poésies de Vinciguerra, parue à Venise en 1527 (je n'ai pu la consulter, ne porte d'autre titre que *Opera nova* au dire de Brunet et de Graesse.

[2] Sat. III du livre V, dans l'édition des *Sette libri di Satire*.

[3] Sat. V et VI ; mêmes traces de morale ascétique dans la sat. IV.

[4] Sat. II.

[5] C'est surtout dans la sat. I que ces réminiscences classiques sont nombreuses et que se reconnaît une certaine influence de l'antiquité.

[6] Voir F. Flamini, *loc. cit.*, p. 207.

qui soient telles par l'intention formelle de leurs auteurs aussi bien que par leurs caractères intrinsèques. L'Arioste en compose six de 1517 à 1523 et en ajoute une septième en 1531[1], Alamanni en écrit treize entre 1524 et 1527[2], et bien que les satires de l'Arioste n'aient pas été imprimées avant 1534, Alamanni en avait eu connaissance, au moins indirectement :

> Nè l'Ariosto ancor di me si lagne,
> Il Ferrarese mio chiaro e gentile,
> Ch'oggi con lui cantando m'accompagne[3].

C'était une compagnie redoutable pour notre poète. Outre qu'on ne peut ici lui reconnaître, comme pour l'élégie, une part d'initiative dans la restauration du genre satirique en Italie, il est resté fort loin de son devancier immédiat[4].

[1] Le titre *Satire* se lit sur l'autographe même de l'Arioste. Sur la chronologie des satires de ce poète, voir G. Tambara, *Studi sulle satire dell'A.*, Udine, 1899.

[2] Un ms. copié à Avignon en 1528 (Magliab., cl VII, 676) contient douze satires d'Alamanni, savoir : les satires I-X et XII des *Opere Toscane*, plus une restée longtemps inédite (publiée par Raffaelli, *Versi e Prose di L.-A.*, p. 252) ; la satire XI des *Opere Toscane*, sur la mort de Lodovico Alamanni, non comprise dans ce ms., a probablement été écrite un peu plus tard que celles qui y sont contenues ; elle fut cependant encore composée en Provence, c'est-à-dire avant le printemps de 1527, date où Alamanni rentra en Toscane. M. C. Corso (*Un ventennio*, etc., pp. 53-55) a essayé de prouver qu'Alamanni n'avait pas commencé à écrire ses satires avant 1526, au moment où François Ier revint de Madrid en France ; mais son raisonnement est peu solide, car il s'appuie en grande partie sur une variante de la satire II (*Versi e Prose*, I, p. 244) introduite dans le texte par le poète seulement après 1530, et il convient de voir dans cette correction une allusion non à la défaite de Pavie, mais à la prise de Florence. J'imagine que, quant au reste, les exhortations à sauver l'Italie, contenues dans cette satire, ont dû être adressées à François Ier peu avant l'expédition qui échoua sous les murs de Pavie, c'est-à-dire vers le printemps 1524.

[3] Satire IV, à la fin (*Versi e Prose*, I, pp. 258-259). En 1522, Zanobi Buondelmonti, fuyant la Toscane, s'était d'abord réfugié à Castelnuovo di Garfagnana dont l'Arioste était alors gouverneur ; il est bien probable que c'est par lui qu'Alamanni aura eu quelques renseignements sur les satires que l'Arioste composait à ce moment.

[4] Les autres poètes satiriques de cette époque, tels que Ercole Bentivoglio, Pietro Nelli, publièrent leurs satires sensiblement plus tard, Bentivoglio en 1546, Nelli en 1548, Giov. Ag. Cazza en 1549. Sans doute ils

Toutefois ses satires sont trop différentes de celles de l'Arioste pour que l'on puisse se contenter de les condamner sommairement, par comparaison : il faut en définir le caractère, en indiquer les mérites, sans en dissimuler les faiblesses.

Benedetto Varchi, en un passage de son dialogue intitulé l'*Ercolano,* fait tenir les propos suivants à deux de ses interlocuteurs : « Que vous semble des satires de l'Arioste ? — Je les trouve très belles, et comme doivent être les satires. — Et celles de Luigi Alamanni ? — Trop belles [1]. » Cet éloge, entendu comme il doit l'être, constitue une critique, amicale mais parfaitement juste, des satires de l'exilé florentin. Varchi, et après lui tous ceux qui ont exprimé un jugement analogue [2], ont voulu dire sans doute que, dans un genre qui admet beaucoup de liberté, où la verve du poète ne doit pas être entravée par un respect superstitieux des règles qui conviennent au style épique ou tragique, Alamanni avait montré peu de souplesse, peu d'aisance ; pour s'être trop guindé, il manquait d'agrément. Le sens exact du mot de Varchi est fourni par le vers d'Horace : *Non satis est pulchra esse poemata...*

Nulle part l'absence d'enjouement, de fantaisie et de verve familière n'est plus regrettable, en effet, que dans la satire. Ces qualités, qui rendent si charmantes les œuvres d'Horace et de l'Arioste, sont précisément celles qui faisaient le plus complètement défaut à Luigi Alamanni. Ce poète érudit était un observateur médiocre ; la comédie que donnent en tous temps et en tous lieux la

les avaient écrites un peu plus tôt, mais pas avant 1530 ; la seconde satire de E. Bentivoglio a été composée précisément sous les murs de Florence assiégée. C'est sans doute à l'ordre dans lequel Sansovino a publié ces satires qu'il faut attribuer le fait que les historiens de la littérature italienne citent toujours E. Bentivoglio aussitôt après l'Arioste, avant Alamanni.

[1] *Ercolano,* Firenze, 1730, p. 343.

[2] Sansovino (*Setti libri di Satire,* p. 50) dit : « Argute veramente, ma di stile troppo elevato in questa materia », et G. Bianchini (*Trattato della satira italiana,* Massa, 1714, p. 18) n'en juge pas autrement : « Io le giudico troppo sostenute e di stile troppo sublime. »

vie et les hommes, à ceux qui savent les regarder, paraît ne l'avoir jamais beaucoup amusé. Dans la tristesse de son exil, ce qui lui a fait prendre en main le fouet de la satire, c'est si l'on veut la colère, mais c'est aussi trop souvent la mauvaise humeur ; or rien n'est moins attrayant que cette disposition, rien n'est moins propre à aiguiser l'esprit d'observation, et à produire une œuvre d'art agréable. Alamanni se repliait sur lui-même, dans la contemplation d'un idéal moral fondé sur l'étude de l'antiquité plutôt que sur l'expérience du monde, et il ne réussissait guère à s'arracher à ses méditations moroses pour s'intéresser à tout ce qui l'entourait. Les satires de l'Arioste constituent un tableau charmant de la vie du poète courtisan au début du XVIe siècle ; elles présentent le portrait moral le plus fidèle et le plus piquant de leur auteur. Celles d'Alamanni ne nous apprennent que peu de chose sur lui-même, à peu près rien sur la société au milieu de laquelle il vécut en Provence.

En face de l'Arioste, dont les satires souriantes et épicuriennes, véritables causeries où s'épanche une verve facile, font penser à celles d'Horace, Alamanni peut-il du moins être rapproché de poètes plus rudes et plus sévères, comme Lucilius, dont il se réclame, et Juvénal, qu'il pouvait plus aisément prendre pour modèle[1] ? A-t-il recueilli les traditions de l'ancien *Sermone* moralisant, tandis que l'Arioste, manifestement, se rapprochait du ton de la poésie badine ? — Par sa sincérité, par la loyauté avec laquelle il aborde les questions de morale, Alamanni mérite sans aucun doute d'être compté parmi les poètes satiriques qui ont pris le plus au sérieux leur rôle d'éducateurs ; la prédication et l'invective lui sont plus familières que la raillerie. Le malheur est que son enseignement moral reste le plus souvent vague et conventionnel[2] ;

[1] Début de la satire II *(Versi e Prose,* I, p. 242) :

Mai non vo'più cantar com'io solia,
Ma di sempre seguir Lucilio intendo
Con chi lui segue per più dotta via.

[2] Voir ci-dessus, pp. 188 et suiv.

en attaquant les vices, il ne donne pas l'impression qu'il les a observés d'après nature; dans les traits qu'il lance contre les femmes, il a vainement mêlé à l'imitation de Juvénal quelques souvenirs du *Corbaccio* de Boccace[1] : deux ou trois remarques personnelles eussent mieux fait notre affaire !

Le seul chapitre qu'Alamanni aborde avec une indignation qui sonne vraiment juste est celui de la politique ; là étaient ses blessures les plus sensibles : pour peu qu'il y touchât, il ne pouvait retenir des cris de douleur. Lui, si réservé, si timide partout ailleurs, devient hardi et presque violent, lorsqu'il s'adresse au roi de France[2], lorsqu'il parle de la politique espagnole, vénitienne ou gênoise, et surtout lorsqu'il s'en prend au pape, cause immédiate de son exil et de tous les maux de Florence. La haine de Rome et de la cour pontificale s'exprime avec une virulence peu commune dans plusieurs satires d'Alamanni[3]; les vices du clergé y sont énumérés, mis à nu, sans pitié et parfois

[1] On conçoit aisément que toute satire contre les femmes rappelle par quelque côté le *Corbaccio* où l'imitation de Juvénal est déjà manifeste ; s'il est permis ici de parler de réminiscences du *Corbaccio*, c'est parce que la satire IV (*Versi e Prose*, I, 259 et suiv.) contient quelques mots qui ne sont pas empruntés à Juvénal et se trouvent chez Boccace ; d'ailleurs, le poète lui-même fait discrètement allusion, en terminant, à ses modèles tant antiques que modernes (*Quanto ha moderno stil, quanto ha d'antico*). Voici deux passages qui font songer au *Corbaccio* :

Oh ! chi dentro'l suo sen guardar potesse
Quante portan dagli orti erbette e fiori,
Ch'empia savina ancor vedrebbe in esse... etc...

Boccace, de son côté, dit : « Per questo (per gli aborti) la misera savina si truova sempre pelata ». Un peu plus loin, Alamanni parle de la gourmandise :

Poi narrando di vin si fatta schiera
Che tanto Cinciglion ne seppe appena ;

et Boccace nomme aussi Cinciglion : « Son certo che se io ti dicessi come era solenne investigatrice e bevitrice del buon vin cotto, della vernaccia di Corniglia.... tu nol mi crederesti, perchè impossibile a creder ti parrebbe di Cinciglione. »

[2] Voir ci-dessus, pp. 174 et suiv.

[3] Les satires I, XII, plus celle que le poète laissa inédite, peut-être en raison de sa violence même (voir ci-dessus, p. 177) ; on relève encore un trait contre Rome dans la fin de la satire X.

avec une crudité d'expression qui fait penser aux hardiesses de Juvénal.

Mais plus encore que du satirique latin c'est de Dante qu'Alamanni suit ici les traces. Nulle part, dans l'œuvre toute classique de notre auteur, les réminiscences de la Divine Comédie ne sont aussi nombreuses, aussi importantes que dans ses satires ; nulle part l'éloquence indignée des invectives dantesques ne soulève aussi visiblement Alamanni au-dessus de lui-même. Tel passage de la satire XII, où l'exilé s'adresse à Florence en termes pénétrés d'une tendresse douloureuse, puis se tourne vers Rome, et laisse éclater sa colère longtemps contenue, a vraiment une fierté d'allure qui fait songer aux tercets de Dante[1] ; c'est la même sincérité d'accent, servie sans doute par un art moins parfait, mais digne encore de l'inspiration.

Malheureusement ce n'était là qu'une heureuse rencontre, un simple détail dans une série de treize compositions. Si l'on y joint la belle épître à Alessandra Serristori sur la pauvreté [2], et la pièce, à peine satirique, où le poète pleure la mort de son frère [3], on a mentionné les pages les meilleures, les plus personnelles qu'Alamanni ait composées sous le nom de satires ; ce n'est guère pour compenser la pâleur des dix autres pièces. Poète de sentiment et d'idéal, écrivain soigneux et élégant, Alamanni pouvait difficilement espérer un meilleur succès, dans un genre qui exige, avec

[1] Le passage mériterait d'être cité en entier, il commence ainsi :

E tu, Fiorenza bella, ond'oggi suona
Si lunge il grido, ma non forse quale
Brama chi teco ognor piange e ragiona...
(V. e Pr., I, p. 249).

A propos de l'inspiration dantesque des satires d'Alamanni, certains critiques exagèrent quelque peu, témoin A. Gaspary qui dit : « Nelle sue tredici satire... si ispirò alle invettive dantesche » ; c'est d'une seule satire que cela est juste (A Gaspary, *St. della lett. ital*, II, 2ª Parte, p. 190). Dans une toute récente histoire de la littérature italienne *(Geschichte der Ital. Litt.* von B. Wiese und E. Percopo, Leipzig, 1899), je trouve (p. 342) un jugement semblable, trop bienveillant s'il s'applique aux 13 satires d'Alamanni.

[2] Sat. VI ; voir ci-dessus, p. 191, n. 1.

[3] Sat. XI.

un sens très vif de la réalité, un tour de style libre et sans prétention. Le voisinage de l'Arioste, avec l'inévitable comparaison qui en résulte, fait naturellement le plus grand tort à Luigi Alamanni; il ne lui reste pas moins l'honneur d'être entré le second dans une voie encore peu fréquentée, sans avoir même essayé de suivre les traces de son illustre devancier.

---

§ IV

Le vers blanc (Églogues, *Selve*).

Lorsqu'Alamanni dédia, en 1532, le premier volume de ses *Opere Toscane* à François Ier, il s'exprimait ainsi à propos de certaines innovations que l'on ne pouvait manquer de remarquer dans ses poésies : « Il se trouvera sans « doute des gens pour me reprocher d'avoir employé les « vers non rimés, dont l'usage n'a jamais été consacré « par nos meilleurs écrivains. »

En présence de cette déclaration si nette, et du fait bien connu que la Sophonisbe du Trissin, achevée en 1515, est écrite en vers blancs[1], les critiques se trouvent dans un assez grand embarras. Alamanni ne connaissait-il pas la tragédie du gentilhomme vicentin, ou bien ne rangeait-il pas celui-ci parmi les « meilleurs écrivains » italiens? Les deux hypothèses sont également invraisemblables. D'ailleurs, l'ancien familier des Orti Oricellari ne pouvait ignorer la

[1] L'auteur de la *Sofonisba*, dans la dédicace de sa tragédie à Léon X, prétendait, en termes non moins explicites, qu'il était l'inventeur de cette nouveauté : « Alla quale (tragedia) non credo che si possa giustamente attribuire a vizio... il non avere, secondo l'uso comune, accordate le rime. » Un peu plus loin, le Trissin justifie ainsi son innovation : « Quel sermone, il quale suol muover compassione, nasce dal dolore, et il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima, che pensamento dimostra, è veramente a la compassion contraria. » (*Opere di G.-G. Trissino*, I, pp. 300-301.)

Rosmunda de Giovanni Rucellai, composée presque en même temps que la Sophonisbe, non plus que *le Api* du même auteur, ce poème didactique en vers blancs qui fut terminé en 1524[1]. La prétention d'Alamanni paraît donc insoutenable, et la plupart des historiens de la littérature italienne reconnaissent la priorité du Trissin. Quelques-uns cependant ont mis en avant un troisième larron, Jacopo Nardi, qui aurait devancé G. Rucellai et le Trissin[2].

La question, sans avoir une importance capitale, mérite d'être sérieusement étudiée; on doit au moins expliquer la prétention élevée par Alamanni. L'invention du *verso sciolto,* dont la fortune devait être si grande en Italie, est une des manifestations les plus significatives de cet esprit classique par où se signala l'activité littéraire dans le premier quart du XVIe siècle. Dans quelle mesure Alamanni a-t-il contribué à en assurer le succès?

Il faut commencer par écarter le nom de Jacopo Nardi, dont la candidature semble vraiment peu sérieuse. Comme l'a bien remarqué Crescimbeni, tout ce que l'on peut mettre à son actif se réduit à une vingtaine de vers non rimés dans les arguments de deux comédies dont le dialogue est d'ailleurs en tercets et en octaves, suivant l'usage ancien[3]. C'était là une très timide tentative, qu'il serait fort exa-

[1] *Opere di Giov. Rucellai,* préface de M. G. Mazzoni, p. XLIX.

[2] Les premiers critiques qui se soient prononcés en faveur de Nardi sont Carlo Lenzoni *(In difesa della lingua fiorentina e di Dante,* 1556, pp. 30-31) et B. Varchi, qui rapporte à ce sujet une intéressante affirmation de Francesco Guidetti *(Lezioni,* p. 647 de l'éd. de 1590); puis est venu Manni *(De Florentinis inventis,* p. 93). Plus récemment, M. E. Proto, discutant la question à nouveau *(Rassegna critica della lett. ital.* (Napoli), II (1897), pp. 67-68), incline à croire que le Trissin, durant son séjour à Florence en 1513, eut connaissance des quelques *sciolti* composés récemment par Nardi pour sa comédie intitulée l'*Amicizia.* D'autres critiques ont prétendu que le Trissin a pu trouver un premier exemple de vers blancs dans la *Sofonisba* de Galeotto del Carretto (voir *Giornale storico della lett. ital.,* VI, p. 233, note 1).

[3] Crescimbeni (I, p. 113) signale les vingt vers non rimés du « prologue » de la comédie l'*Amicizia,* mais c'est l'argument qui est en vingt-un vers blancs, suivis de deux vers rimés; le prologue est en septénaires à rimes plates (J. Nardi, *Vita di A. Giacomini e altri scritti minori,* Florence (éd. Diamante Barbèra), 1867, p. 433); on relève la même particularité

géré de considérer comme capable de diminuer le mérite du Trissin et de Rucellai[1] ; ceux-ci ont bien substitué pour la première fois, dans le dialogue, les vers non rimés aux vers groupés en strophes. Or les tragédies de ces deux poètes, écrites presque simultanément à Rome, en 1515, ne sauraient en aucun cas avoir été précédées par le moindre essai connu d'Alamanni, en vers blancs.

Mais il est nécessaire de faire observer que les seules œuvres mentionnées jusqu'ici dans ce débat, appartiennent au genre dramatique. Qui donc jusqu'alors avait osé appliquer le vers blanc à la poésie narrative, descriptive ou mythologique? La distinction des genres avait trop d'importance aux yeux des poètes de la Renaissance, pour que l'on puisse se dispenser d'en tenir compte. Lorsqu'il déclarait qu'aucun écrivain n'avait, avant lui, employé le vers blanc, Alamanni ne pensait sans doute — et cela était assez naturel — qu'aux compositions contenues dans le premier volume de ses *Opere Toscane :* Églogues, « Selve », poèmes descriptifs et mythologiques; son *Antigone* ne devait paraître que dans le second volume. Pour vérifier le bien fondé de son assertion, ainsi réduite à sa valeur exacte, il faut donc rechercher à quelle époque remontent les premiers morceaux en vers blancs que nous ayons de lui.

Les églogues I et II, écrites à l'occasion de la mort de Cosimo Rucellai, nous reportent aux dernières semaines de 1519[2]; ce sont les plus anciennes pièces datées d'une

dans l'argument de la comédie du même auteur, intitulée *I due felici rivali*, postérieure à la précédente ; celle-ci est conservée dans deux mss de la Bibl. nazionale de Florence. Ces vingt vers blancs sont suivis de cinq vers rimés (AA a BB) qui terminent l'argument ; le prologue proprement dit est en septénaires rimés.

[1] On en peut dire autant de Galeotto del Carretto ; le seul passage en vers blancs que l'on ait relevé dans sa *Sophonisbe* est, non pas un fragment de dialogue, mais un chœur (p. 40 de l'édition de sa *Sofonisba*, Venise, 1546 ; cela donne à G. del Carretto le droit de figurer, à côté de Nardi, parmi les poètes qui ont cherché à faire usage du *verso sciolto*, mais non pas parmi ceux qui en ont trouvé l'emploi le mieux approprié.

[2] Cette date, comme je l'ai déjà indiqué, ressort clairement des données chronologiques fournies par l'églogue III : celle ci, composée six mois après l'exécution de deux des conspirateurs dont Alamanni avait été

façon précise, que contienne le recueil des *Opere Toscane ;* mais il est invraisemblable que le poète n'y ait inséré aucun autre essai antérieur ou contemporain. L'époque de sa vie où Alamanni s'est le plus attaché à traduire des œuvres de poètes grecs ou latins est précisément sa jeunesse : la première églogue est une adaptation de la première idylle de Théocrite ; la seconde paraphrase l'épitaphe de Bion par Moschus. Rien n'est plus légitime que de penser que plusieurs autres églogues, où Alamanni a imité ou traduit les mêmes poètes [1], appartiennent encore à cette période. C'est aussi parmi ses tout premiers essais que l'on doit ranger sa traduction, en vers blancs, longtemps demeurée inédite, de l'Épithalame de Thétis et de Pélée [2]. Ainsi l'on peut être assuré qu'avant 1520, Alamanni avait composé en *sciolti,* non pas une, mais plusieurs pièces d'une certaine étendue, traduites pour la plupart de quelque poète ancien [3].

Assurément, l'idée d'appliquer le vers blanc au genre bucolique, dont le dialogue est une des formes préférées, peut bien se rattacher aux premiers exemples de tragédie classique ; Alamanni justifie cette innovation, comme le Trissin, par le souci de la vraisemblance et du naturel dans les propos qu'échangent les interlocuteurs [4]. Mais cette considération ne convient pas à des églogues qui sont de purs monologues (II, VI, VII, IX), ni à celles qui

le complice (7 mai 1522), donc vers le 7 décembre, célèbre en même temps le troisième anniversaire de la mort de Cosimo Rucellai.

[1] Voici le relevé des principales imitations contenues dans les églogues d'Alamanni : égl. I : Théocrite, idylle 1 ; égl. II : épitaphe de Bion par Moschus ; égl. V : Théocrite, id. V ; égl. VI : Théocrite, id. XI ; égl. VII : Théocrite, id. II ; égl. VIII : Théocrite, id. VIII ; égl. IX : Théocrite, id. III ; égl X : Bion, chant funèbre sur Adonis. Parmi ces imitations, celles où le poète a mis le moins de ses sentiments personnels sont les églogues VI, VII et IX.

[2] Voir ci-après, ch. III, § I.

[3] Le poème de G. Rucellai, *le Api,* fut composé seulement entre 1522 et 1524.

[4] On a vu plus haut (p. 215, note 1) le texte du Trissin ; voici le langage tenu par Alamanni sur le même sujet : « Il sentir persone domandarsi e rispondersi in rima, mostra fuori certa affettation..., etc... » (Dédicace citée à François Ier.)

contiennent de longs morceaux lyriques (I, X); elle ne peut surtout s'appliquer à un long poème descriptif, comme l'Épithalame de Catulle, ni à ceux dans lesquels Alamanni déploya plus d'indépendance en face des modèles antiques, *la Favola d'Atlante, di Phetonte, il Diluvio Romano.* Ici le vers blanc ne saurait être regardé comme dérivant du vers tragique; les exigences du dialogue ne sont pas en jeu; l'innovation répond bien plutôt au besoin instinctif d'imiter plus fidèlement les mètres anciens en se passant de la rime, que condamnait sévèrement la poésie grecque et latine[1]. Nulle part ce besoin n'était mieux senti que dans les traductions; c'est donc là qu'Alamanni fit d'abord usage du vers blanc, en attendant de l'adopter dans des poèmes plus originaux.

Au reste il est aisé de constater que, jusqu'alors, le tercet avait été le mètre habituel de l'églogue comme de l'élégie: c'est lui qu'avaient employé Sannazar et Girolamo Benivieni, sans oublier l'Arioste dans le petit poème historique en forme d'églogue qu'il composa vers 1506[2]; et lorsque le vers blanc fit son apparition dans la poésie bucolique italienne, en dehors des *Opere Toscane,* Alamanni avait déjà composé la plupart de ses églogues[3]. Ce

[1] « Con più ragion sarebbe che i primi inventori delle rime si scusasser coi Greci et coi Latini, dai quali fur del tutto damnate et fuggite, che io con loro. » *(Ibid.)*

[2] Les églogues de l'*Arcadia*, écrites en *terza rima*, sont pour la plupart en vers *sdruccioli*; celles de Benivieni, au nombre de huit, contiennent aussi quelques vers de ce genre, mais non celles de l'Arioste. Quant aux passages des églogues de Sannazar qui, au premier coup d'œil, ne semblent pas rimées, il ne faut pas oublier que chaque vers y a la *rim'al mezzo.*

[3] Le Trissin a composé deux églogues en vers blancs *(Opere*, I, pp. 373-375). La première, sur la mort de Cesare Trivulzio, nous reporte à 1527 (Litta, *Famiglie celebri ital.*); en ce qui concerne la seconde, sur un sujet amoureux, il n'y a aucune raison pour la considérer comme antérieure. Le premier morceau en vers blancs qui ait paru de Bernardo Tasso est la *Favola di Leandro et d'Hero*, composée entre 1535 et 1537, date où elle parut dans le 3e livre des *Amori* (F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, 1899, p. 127); au contraire, les sept églogues contenues dans le second livre (1534) sont rimées suivant un système compliqué, sur lequel je reviendrai un peu plus loin à propos des *Selve* du même auteur. M. F. Pintor a du reste relevé plus d'une réminiscence d'Alamanni dans les églogues de B. Tasso *(Ibid.*, pp. 104, 106, note).

poète n'était donc pas si mal fondé qu'il semble tout d'abord dans ses prétentions relatives au vers blanc ; même avant qu'il eût écrit et publié sa *Coltivazione*, ses contemporains ne lui contestaient pas le mérite de cette innovation[1]. Reste à voir quel parti il a su en tirer.

De l'églogue il y a peu de chose à dire. Les règles et les caractères essentiels du genre étaient trop bien définis par les exemples multiples des Grecs, des Latins, et même des Italiens, pour qu'Alamanni pût y introduire quelque nouveauté intéressante. On a vu d'ailleurs qu'il se contenta, quelque temps du moins, de traduire. Peu à peu cependant il se détacha de ses modèles, introduisit dans ses églogues des allusions aux vicissitudes de sa vie d'exilé, en un mot, donna libre cours à l'expression de ses sentiments personnels. Ses églogues III et IV sont, à cet égard, les plus remarquables qu'il ait composées ; écrites, l'une à la fin de 1522, l'autre en 1523, elles dépeignent avec force la mélancolie dont l'âme de l'exilé était envahie durant sa captivité, en Suisse, puis pendant un nouveau voyage dans la haute vallée du Rhône[2] ; l'individualité du poète s'y dégage nettement de l'imitation. Dès lors, Alamanni se contenta de suivre les traditions de la poésie bucolique, d'en conserver le ton et le coloris sans demander son inspiration à autre chose qu'aux événements dont il était le témoin[3].

Il y avait plus d'originalité dans l'idée de composer des *Selve,* à l'exemple de Stace, bien que ce titre eût déjà

[1] L'Arétin écrivant à L. Alamanni, le 10 juin 1542, lui parle d'une traduction de Virgile faite par un de ses amis « secondo l'uso de'vostri versi sciolti ». On verra un peu plus loin, à propos de la traduction de l'Épithalame, un témoignage analogue de Cl. Tolomei. Je rappelle enfin qu'en dehors des deux tragédies du Trissin et de Rucellai, aucun poème en vers blancs n'avait paru avant les *Opere Toscane;* les *Api* ne furent imprimées qu'en 1539.

[2] Voir ci-dessus, pages 172 (notes 1 et 2).

[3] Parmi les églogues politiques, je rappelle celle qui est consacrée à célébrer Andrea Doria, écrite en 1525 ou 1526 (voir page 176), et trois églogues en l'honneur de François Ier, la cinquième, la douzième (composée pendant la captivité du roi à Madrid) et la treizième (écrite en 1530 ou 1531 ; voir page 93, note 2).

figuré en tête de certaines compositions en langue italienne. Mais les *Selve* d'Alamanni n'ont aucun rapport avec les *Selve d'Amore* de Laurent de Médicis, avec ces octaves descriptives où semble avoir passé quelque chose de l'imagination d'Ovide. Simples épîtres d'amour ou de deuil, les *Selve* d'Alamanni exposent avec naturel, les sentiments intimes du poète, et sont empreintes de cette mélancolie qui lui était familière. Elles ne rappellent les *Silvae* de Stace que par leur titre et leur forme extérieure : sauf dans deux cas que l'on peut considérer comme exceptionnels, celui-ci avait employé l'hexamètre ou l'hendécasyllabe [1] ; l'hendécasyllabe non rimé, dont se servait Alamanni, reproduisait donc assez bien l'un surtout des mètres employés par le poète latin [2]. Là s'arrêtent les ressemblances. S'il est vrai, comme le prétend Quintilien, que la dénomination de *Silvae* désignait particulièrement des compositions rédigées à la hâte, et pour ainsi dire improvisées [3], les *Selve* de notre auteur ne démentent pas leur titre : sur les dix-sept pièces auxquelles il a donné ce nom, seize semblent avoir été écrites dans un fort court espace de temps, durant l'été et l'automne de 1527 [4]. Quant à la nature des sujets traités, Ala-

[1] Les silves 5 et 7 du livre IV sont seules en strophes lyriques ; cinq silves sont en hendécasyllabes.

[2] Ce vers (*phalaecius*) est ainsi constitué : $\overset{-\,(\smile)}{(\smile)\,-}$ || ⏑́⏑⏑⏑́⏑⏑́⏑⏑́⏑ ; il a toujours un accent sur la 10e syllabe, et dans la pratique cet accent rythmique est toujours l'accent tonique d'un polysyllabe ; d'autre part, il a très fréquemment un accent sur la 4e syllabe ou la 6e. Voici, par exemple, le début de la silve I, 6, de Stace :

Et Phoebus páter et severa Pállas,
Et Musae procul ite feriátae ;
Jani vos revocabimus kalendis, etc...

On voit que l'hendécasyllabe italien reproduit très exactement ce vers.

[3] *De Inst. orat.* X, 3, 17.

[4] Voir ci-dessus, p. 67, note 3. Seule, la selva I, 1 (omise dans l'éd. des *Versi e Prose*), est postérieure à 1530 ; les autres ont été toutes écrites à Florence : la dernière selva du livre III se rapporte à la peste qui sévit avec une violence particulière durant l'automne de 1527 (voir p. 179, note 2). Il ne faut pas que la dédicace des *Selve* du livre II à François Ier fasse illusion sur la date où elles furent composées ; il s'agit évidemment d'additions et de remaniements introduits dans ces poèmes au moment où ils furent publiés ; voir à ce sujet, p. 181 (note 1).

manni ne doit rien au poète latin : il écrit à Batina Larcara pour lui dire combien l'éloignement lui pèse, ou bien il pleure la mort de son cher Zanobi Buondelmonti. Mais loin de faire ici, à l'exemple de Stace, cet abus de la mythologie dont il s'était trop peu défendu jusqu'alors, c'est à sa foi de chrétien, c'est à ses angoisses de patriote que le poète demande, cette fois, son inspiration. Aussi, peu de poèmes d'Alamanni sont-ils animés d'un souffle plus noble et plus sévère que les cinq *Selve* qui composent le second livre; rien ne ressemble moins à la poésie légère de ce flatteur adroit que fut Stace, ni aux autres *Selve* que l'on vit paraître en Italie à quelque temps de là[1].

Seule la Selva, par laquelle s'ouvre le second volume des *Opere Toscane*, postérieure à toutes les autres, bien qu'elle ait pris la première place, est d'un genre absolument différent[2]. Devenu courtisan, à la suite des événements que l'on sait, obligé de se concilier la bienveillance d'une société nouvelle pour lui, comme il était nouveau pour elle, Alamanni n'hésita pas, au risque d'encourir le reproche de flatterie, à demander à sa plume les seules recommandations sur lesquelles il pût alors compter. Parmi les pièces où s'affirme

[1] Bernardo Tasso a publié dans le second livre de ses *Amori* (1534) une *Selva in morte di Luigi Gonzaga* (décembre 1532) et un Épithalame pour le mariage du duc de Mantoue Frédéric II (octobre 1531), qui est encore une *Selva;* on en peut dire autant d'une autre pièce contenue dans son troisième livre et dédiée à l'évêque de Brescia (cardinal Cornelio). Pour le fond, ces trois poèmes se rapprochent assez des *Silvae* de Stace: ce sont des poésies de circonstance où perce, à chaque vers, l'esprit du poète courtisan. Bien que venu après Alamanni, B. Tasso n'a pas employé le vers blanc; ses hendécasyllabes sont rimés suivant un système compliqué que l'on peut représenter ainsi : *Selva :* ABCAB CDECD EFGEF GHIGH IKLIK, etc... ; l'épithalame : ABCBA DECFED GHFIHG KLIMLK, etc... — La pièce dédiée à l'évêque de Brescia est rimée comme la *Selva.* J'ajoute qu'un système de rimes analogues se retrouve dans la *Favola di Piramo* (postérieure à la *Selva,* voir F. Pintor, *op. cit*, p. 127), et dans des églogues contenues dans le second livre des *Amori* de B. Tasso; voir F. Pintor, pp. 117 et suiv.

[2] C'est aussi la plus longue ; elle ne compte pas moins de 490 vers; il est au moins surprenant que P. Raffaelli l'ait entièrement omise dans son édition des *Versi e Prose di L. A.* — Cette selva a été composée après la mort de Louise de Savoie, donc vraisemblablement en 1532 (elle fut imprimée en 1533).

son plan bien arrêté de gagner les faveurs de la cour, cette première *Selva* est assurément la plus importante et la plus significative. Le poète ne se contente pas, en effet, d'y exalter, comme en d'autres passages de son œuvre, les vertus de François Ier, de sa sœur Marguerite et du dauphin François : ses éloges s'étendent à tous les hauts personnages de la cour, à tous ceux qui, à un degré plus ou moins éminent, s'y étaient créé une position enviable par leurs talents et leurs services. Ce sont d'abord le comte de Saint-Paul, le cardinal de Lorraine, Montmorency, l'amiral de Brion, les cardinaux de Gramont et de Tournon, l'archevêque de Paris Jean du Bellay, Villandry. Puis viennent les Italiens qui s'étaient signalés au service de la France, le marquis de Saluces, le prince de Melfi [1], le duc de Somma, Renzo da Ceri [2], Stefano Colonna, Claudio Rangone [3], Pomponio Trivulzio [4], Annibale di Nuvolara [5], l'évêque de Saintes Soderini [6]; les érudits et les lettrés ne sont pas oubliés : Lascaris, Budé, le Gènois Théocrène, Giulio Cammillo, Jacques Colin [7]. Enfin Alamanni ne pouvait manquer de nommer ici ses amis personnels, en particulier les Florentins établis à Lyon, auxquels il devait tant : Giuliano Buonaccorsi [8], Albizo del Bene, Tommasino

[1] Le meilleur commentaire historique de cette *Selva* d'Alamanni sera constitué par le remarquable ouvrage de M. E. Picot, ***Les Italiens en France au XVIe siècle***, actuellement en cours de publication ; l'auteur a consacré une notice au prince de Melfi dans son premier chapitre (les princes, les grands seigneurs et les capitaines italiens), ***Bulletin Italien***, I (1901), p. 107.

[2] *Ibid.*, pp 116-117.

[3] *Ibid.*, pp. 113-114.

[4] *Ibid.*, p. 105.

[5] Alamanni a dédié sa satire VIII à ce personnage, auquel le liait une amitié particulière; il était gentilhomme de la chambre du roi (***Actes de François Ier***, n° 3991); voir F. Flamini, ***Studi di storia letteraria*** p. 298).

[6] La satire V d'Alamanni lui est dédiée; il a souvent été question de l'evêque dans la biographie du poète (ch. I de la Première Partie, § II et III).

[7] Sur ces trois personnages, voir F. Flamini, pp. 260, 318 et 330.

[8] Le nom du trésorier de Provence est souvent revenu dans la partie biographique de cette étude (Prem. Partie, ch. I, § III); la satire VII lui est dédiée.

Guadagni, Bernardo Altoviti, Tommaso Sertini[1], Francesco Nasi, Carlo Benci, Francesco Aiolle[2], Vincenzo Buonvisi. Dans cette longue énumération, chaque nom est accompagné de quelques vers contenant des éloges savamment dosés en proportion de l'importance de chaque personnage. On croira sans peine que cela ne constitue pas un poème fort remarquable au point de vue de l'invention; tout au plus y peut-on trouver ce genre d'intérêt qu'offre une galerie de portraits historiques, même monotones, dont le dessin ne serait pas toujours d'une grande fermeté, ni la ressemblance d'une exactitude parfaite. Mais par la bonne grâce souriante avec laquelle Alamanni s'acquitte, sans bassesse, de son métier de courtisan, sa première *Selva* rappelle les Silves de Stace. Si le genre n'était pas des plus relevés, du moins s'adaptait-il parfaitement aux conditions de la vie de poète au XVIe siècle; il n'est donc pas très surprenant qu'Alamanni y ait eu des imitateurs[3].

De toutes les innovations auxquelles le nom de notre auteur reste attaché dans les genres secondaires, l'emploi du vers blanc est assurément la plus heureuse. Ce vers a eu beau soulever à son apparition des résistances passionnées[4], sa

[1] Les noms de ces personnages se lisent en tête de diverses poésies d'Alamanni : la 4e satire est dédiée à A. del Bene; la 9e à T. Guadagni et la 10e à T. Sertini; B. Altoviti est le destinataire de la lettre dédicatoire des Psaumes. Tommasino Guadagni avait reçu ses lettres de naturalité dès 1525, à Lyon, où il était établi depuis dix ans (*Actes de François Ier*, n° 18493); il était mort en 1544 (*ibid.*, n° 13787); sur ses immenses richesses, voir Perrens, *Hist. de Florence de 1434 à 1531*, t. III, p. 232, et surtout E. Picot, *Les Italiens en France au XVIe siècle* (*Bulletin Italien*, t. I et II).

[2] Ce Francesco Aiolle était un des amis intimes d'Alamanni. Lorsque le poète exilé arriva pour la première fois à Lyon avec Buondelmonti, Aiolle seul était au courant de la retraite où se cachaient les deux amis (lettres du 20 et 21 août 1522; n°s 3, 4, et 5 de notre Appendice II; voir aussi la lettre du 18 août 1523 ; *ibid.*, n° 15). Alamanni parle de lui avec affection dans un sonnet (*Aiolle mio gentil cortese amico!*, et dans l'églogue I, où sont vantés ses talents comme musicien. Nous savons qu'Aiolle a mis en musique le madrigal *Infra bianche rugiade* d'Alamanni; voir G. Tricou, *Doc. sur la musique à Lyon au* XVIe *s.*, Lyon, 1899, p. 22.

[3] F. Flamini (*Studi*, pp. 258 et suiv.), commentant la *Selva* analogue d'Amomo, émet l'opinion qu'elle est imitée de celle d'Alamanni.

[4] Carlo Lenzoni notait en 1556 que le vers blanc n'avait que des partisans passionnés ou des adversaires acharnés (*In difesa della lingua*

fortune fut rapide, et on l'a vu conquérir dans la littérature italienne une place que les plus grands écrivains ont depuis consacrée tour à tour. La *Coltivazione*, à laquelle Alamanni se préparait en écrivant ses églogues, ses *Selve*. et ses petits poèmes en vers blancs [1], en assura le triomphe définitif dans le genre descriptif et didactique.

---

§ V

L'hymne.

La dernière innovation que l'auteur des *Opere Toscane* introduisit dans la forme de ses poésies n'est assurément pas celle qui était appelée à laisser les traces les plus durables dans la technique de ses successeurs ; mais elle complète bien l'idée que l'on doit se faire des préoccupations artistiques qui dirigeaient sans cesse les efforts d'Alamanni : il ne s'agissait de rien moins que de restaurer l'ode pindarique. Les sages avertissements d'Horace auraient dû l'arrêter dans cette voie dangereuse ; mais il ne faut pas trop lui reprocher de s'y être aventuré, puisqu'il fut assez raisonnable pour n'y pas persister.

L'admirable *Canzone*, cet instrument si souple et si riche de la vieille poésie lyrique italienne, commençait visiblement, vers 1530, à ne plus répondre aux aspirations des classicistes les plus avancés [2]. Alamanni, qui en composa

fiorentina, p. 30). Parmi les ennemis des vers blancs, B. Varchi cite Gabriele Trifone ; selon lui cela ne méritait pas le nom de vers (*Lezioni di B. Varchi*, p. 647). Claudio Tolomei lui-même, le promoteur de la poésie métrique, n'acceptait pas les vers blancs sans restriction; il les trouvait prosaïques, et en condamnait l'usage dans le poème heroïque, où le Trissin commit la faute de vouloir l'introduire (Cl. Tolomei, *Lettere*, Venezia, 1549, pp. 9-10).

[1] Ces poèmes, publiés dans les *Opere Toscane* (*Favola di Phetonte*, *d'Atlante*, *Diluvio Romano*), seront étudiés dans le chapitre suivant.

[2] Au début d'une étude intitulée *Lo Svolgimento dell'Ode in Italia* (*Nuova Antologia*, janvier 1902), M. G. Carducci expose de la façon la

peu, fut, avec le Trissin et Bernardo Tasso, l'un des premiers qui aient cherché autre chose[1]. Comme l'auteur de la *Sofonisba*, il ne sut guère que modifier certains détails de la canzone, lui donner un nom plus classique, tout en en respectant la structure générale. L'essai le plus ancien et le plus timide en ce genre fut celui du Trissin. Sur les quatre chœurs de sa tragédie, trois sont des canzoni qui ont ceci de particulier : les strophes III et VI se distinguent des autres (I, II, IV et V) en ce qu'elles sont plus longues et présentent une diposition de rimes légèrement différente[2]. Trois canzoni du même auteur, disséminées au milieu de ses autres poésies, où aucun signe n'aide à les reconnaître, reproduisent le même arrangement, sauf en ce que, dans une de ces pièces, les strophes III et VI sont, au contraire, plus courtes[3] ; en outre, aucune de ces canzoni modifiées

plus nette les causes de cette décadence de la *Canzone*, et les essais qui furent faits au début du XVIe siècle pour se rapprocher des formes classiques.

[1] La priorité d'Alamanni, par rapport à B. Tasso, n'est pas sensible, les premières odes de ce dernier ayant paru en 1531, puis en 1534 (F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 43) ; la chose est d'ailleurs insignifiante, car les odes de B. Tasso sont tout à fait indépendantes des essais du Trissin et d'Alamanni. Le Trissin, au contraire, a précédé de dix ou quinze ans notre poète : il avait composé ses *Rime* pendant sa jeunesse ; elles ne furent cependant imprimées qu'en 1529 (voir Morsolin, *G.-G. Trissino*, p. 466 ; M. G. Carducci *(loc. cit.*, p. 8) dit 1520 ?).

[2] Premier chœur : les strophes I et II ont 13 vers (AbCAbC CDd Ee FF), la IIIe en a 18 (ABbCBAaC CDEEDdFFGG). — Second chœur : les strophes I, II, IV et V sont de 13 vers (abCabC cdeeDfF) ; les IIIe et VIe de 17 (AbbCBaaC cDeeDfGfG). — Quatrième chœur : les strophes I et II comptent 16 vers (ABbCBAaC CDEeDdFF), et la IIIe, 18 (ABCBAC CDEeDFGGFFHH). Giovanni Rucellai, en composant les chœurs de sa *Rosmunda*, n'a pas suivi le Trissin dans cette voie, et l'on a déjà vu (p. 197) qu'Alamanni, dans *Antigone*, a traité les chœurs comme des canzoni ordinaires.

[3] La première de ces canzoni *(Quella virtù che del bel vostro velo*, *Opere*, I, p. 357), a les strophes I, II, IV et V de 16 vers (AbCAbC CDEEDdEeFF), la IIIe et la VIe de 12 vers (ABABAC CDEeFF). La seconde canzone *(Per quella strada ove il piacer mi scorge*, ibid., p. 366) présente la structure suivante : strophes I, II, IV et V, 14 vers (ABCABC CDEEDdFF) ; strophes III et VI, 15 vers (ABbCBAaC CDEeDFF). Quant à la troisième canzone, au cardinal Ridolfi (p. 371), elle est en vers blancs groupés en stances inégales : I, II, IV et V, 13 vers ; III et VI, 14 vers. Sur ces pièces, voir Morsolin, *loc. cit.*, p. 159.

ne se termine par le traditionnel envoi. Ce sont là des irrégularités assez graves, mais dans lesquelles on peut, tout d'abord, ne pas apercevoir clairement la volonté d'imiter Pindare. Heureusement le Trissin a pris soin de l'expliquer dans un court passage de sa Poétique[1] : les deux premières strophes de chaque triade représentent la strophe et l'antistrophe de l'ode pindarique ; la troisième correspond à l'épode. Mais comme le Trissin n'a pas décoré d'un nom spécial la canzone ainsi modifiée, comme d'ailleurs le contenu n'en diffère pas sensiblement de celui des canzoni traditionnelles, l'innovation aurait risqué fort de passer inaperçue ; elle n'aurait guère été que la fantaisie d'un versificateur isolé, une curiosité et rien de plus[2].

Alamanni montra un peu plus d'initiative et de décision. Les noms nouveaux dont il se servit pour désigner ces pièces et leurs diverses parties, la structure des strophes nettement soulignée par la disposition et les titres qu'il leur donna dans l'édition, tout révélait, même à un lecteur peu attentif, une tentative ambitieuse et hardie. En même temps, il abordait des sujets dont le caractère devait être en harmonie avec la poésie héroïque de Pindare, toute pleine des éloges décernés aux vainqueurs des jeux de la Grèce.

Sans qu'on en voie clairement la raison, Alamanni préféra au nom d'*Ode* celui d'*Hymne*, moins juste cependant. On comprend mieux le scrupule qui lui fit repousser les dénominations purement grecques de « strophe, antistrophe et épode », pour leur substituer les noms bien italiens de *ballata*, *contra-ballata* et *stanza*, répétés tour à tour en tête de chaque strophe. Naturellement il ne s'agit ici ni de la ballade, ni de la stance telles que les connaissait la poésie italienne : ce ne sont que des synonymes ingénieux des noms grecs que le poète voulait éviter. Ce détail, à lui seul, révèle tout ce qu'il y avait d'artificiel dans la tentative ;

[1] *Poetica*, Divisione IV (*De lo accordare le stanze*) ; *Opere*, t. II, p. 70.

[2] Il est certain que le Trissin ne composa beaucoup de ses *Rime* que pour joindre l'exemple aux préceptes contenus dans sa Poetique. Voir Morsolin, p. 159.

c'était un pur jeu d'esprit. D'ailleurs la strophe de l'hymne est une simple strophe de canzone, avec cette différence que tous les vers en sont égaux — ce sont des septénaires, — et que les *stanze* sont plus courtes que les *ballate* et *contra-ballate*. Sur les huit hymnes d'Alamanni, un seul fait exception à cette règle : c'est une simple canzone sans envoi [1].

Il est permis de se demander si l'adoption du septénaire, comme vers unique, au lieu du mélange qui avait prévalu jusqu'alors, était judicieuse. Le rythme de ce vers est sautillant et monotone ; toute la strophe prend dès lors une allure étriquée qui ne sied guère qu'aux genres légers; or la prétention d'Alamanni était précisément d'élever plus que jamais le ton de la poésie lyrique. La majesté de l'hendécasyllabe eût mieux convenu pour cela, si tant est qu'il fallût s'en tenir à un seul type de vers, et l'exemple de Dante était là pour justifier des odes entièrement construites sur ce rythme large et fort [2]. Mais on peut croire que si Alamanni a fait précisément le contraire, c'est qu'il voulait rompre avec les traditions séculaires de la poésie italienne : plus la rupture était nette, plus elle devait lui plaire. D'ailleurs il s'est efforcé d'obvier, dans une certaine mesure, aux inconvénients que présentait une série continue de septénaires, en donnant plus d'ampleur à ses strophes : dans deux de ses hymnes, la *ballata* et la *contra-ballata* ont chacune jusqu'à dix-neuf vers, et la *stanza* en a quinze [3]. En outre, Alamanni s'est souvent affranchi de la règle qui exigeait que la strophe fût nettement séparée en deux parties distinctes par une pause du sens ; la période lyrique y gagnait un peu de liberté et de variété. Mais en

[1] Les *stanze* y sont semblables aux *ballate*, et les hendécasyllabes s'y mêlent aux septénaires : c'est exactement la strophe de la célèbre canzone de Pétrarque : *Chiare, fresche e dolci acque.*

[2] Canzoni *Donne che avete intelletto d'amore, Voi che intendendo il terzo ciel movete, Morte, poi che non truovo a chi mi doglia.* Le Trissin a aussi composé une canzone toute en hendécasyllabes (*Opere*, I, p. 363).

[3] Un seul hymne ne compte que douze vers par strophe, et neuf pour la *stanza*.

dépit de ces artifices, d'ailleurs insuffisants [1], et malgré l'effort méritoire par lequel Alamanni a voulu élever son style à une noblesse soutenue, l'essai ne saurait être tenu pour heureux: le rythme et l'harmonie, la variété et la richesse des couleurs sont fort au-dessous, non seulement du grand poète dont ces pièces évoquaient imprudemment le souvenir [2], mais de ce qu'Alamanni, assez modeste en général, paraît avoir essayé de réaliser, si l'on en juge par le contenu de ses hymnes : lorsqu'il prit la lyre en main, il se proposait de chanter des héros qui, à ses yeux, ne le cédaient en rien à ceux de la Grèce, et c'est pour célébrer dignement leurs mérites qu'il invoquait solennellement les muses.

Sans doute le dévouement du poète à François Ier ou à Marguerite de Navarre, et son amour pour la « Ligura Pianta » inspirent encore ces vers, après tant d'autres ; mais le procédé de développement est ici tout différent. C'est vraiment le lyrisme héroïque qu'Alamanni a essayé d'inaugurer, et dans ce but il a recouru à l'emploi des digressions historiques ou mythologiques, à ce que l'on a depuis longtemps appelé le « beau désordre » de Pindare. A cet égard quelques-uns de ces hymnes sont particulièrement caractéristiques : s'il rappelle les exploits de François Ier, et célèbre ce courage et ces talents que la fortune avait trahis [3], il arrive au poète, par un brusque écart de sa pensée, d'évoquer le souvenir de la guerre de Troie, du tragique retour d'Agamemnon à Argos, des voyages d'Ulysse, ou du nouvel empire fondé par Enée ; puis pour

[1] Je relève un détail qui marque peu d'invention rythmique chez Alamanni : la *fronte* est toujours de six vers, dans ses strophes les plus longues comme dans les plus courtes ; on dirait qu'ici il n'a pas osé toucher au début de strophe dont la grande majorité des canzoni de Pétrarque donnaient le modèle ; cependant dans le second chœur d'*Antigone*, il avait employé une *fronte* de huit vers. — On peut encore lui reprocher de n'avoir su donner aucune unité à chacune de ses triades — *ballata, contraballata, stanza* ; — chaque strophe est traitée séparément, en sorte que la raison d'être de cette disposition n'apparaît pas du tout.

[2] L'exemple de Pindare est formellement invoqué dans l'hymne I.

[3] Hymnes II et VIII ; le IIIe est consacré à la reine de Navarre.

terminer, il revient à son point de départ, et fait allusion en peu de mots à la légende qui représentait les rois de France comme les descendants d'un fils de Priam [1].

De même encore, à côté d'hymnes où les éloges de la « Ligura Pianta » ne contiennent à peu près aucun élément nouveau [2], Alamanni en a composé deux où Batina Larcara est louée très indirectement — dans les exploits de son ancêtre Megollo Larcaro [3]. Ce personnage, se trouvant à Trébizonde en 1381, reçut un soufflet d'un jeune éphèbe, favori de l'empereur Jean Paléologue ; il fit de vains efforts pour obtenir réparation de cet affront, et revint à Gênes dévoré de colère et décidé à se venger. Aidé de quelques amis, il arma deux galères, et se mit à infester les abords de Trébizonde où il jeta bientôt la terreur, mutilant sans pitié quiconque tombait entre ses mains. L'empereur envoya quatre galères contre Megollo ; mais celui-ci recourut au stratagème qui avait valu la victoire au dernier des Horaces sur ses trois ennemis, réussit à capturer les galères l'une après l'autre, et tortura ses prisonniers avec la dernière cruauté. L'empereur dut céder, et livrer à l'implacable corsaire le jeune imprudent qui l'avait offensé. C'est alors que se manifesta la grandeur d'âme de Larcaro : dédaignant de maltraiter celui qui l'avait insulté, il exigea certains avantages spéciaux pour le commerce gênois à Trébizonde.

Cette histoire, où se reconnaît le caractère à la fois farouche et pratique qui distinguait les anciens Gênois, a fourni à Luigi Alamanni la matière de deux hymnes, ses meilleurs sans contredit. Il n'y raconte pas en détail les événements, assez dramatiques d'ailleurs, où s'était illustré son héros ; c'est par voie d'allusions qu'il rappelle

[1] Hymne I ; il est à peine besoin de faire remarquer que cette légende devait fournir à Ronsard le sujet de sa Franciade.

[2] Hymnes VI et VII.

[3] L'historien de Gênes, Foglietta, qui rapporte le fait dont s'est inspiré Alamanni (*Dell'istoria di Genova, libri XII*, l. VIII) appelle le personnage *Lercari* (Lercarius) ; je le désigne sous la forme qu'a toujours employée Alamanni ; il dit ici (hymne V) : *il buon Larcaro antico.*

une histoire dont les incidents essentiels sont supposés connus ; et dans ces rapides tableaux, le poète trouve une occasion naturelle d'exalter la vaillance du peuple gênois, et en particulier de la noble famille d'où était issue son « altera Pianta »[1].

Le procédé de développement qui consiste à encadrer l'éloge des vivants dans les souvenirs de leurs ancêtres, dans des traditions nationales ou locales se rattachant à leur ville ou à leur famille, vient en droite ligne de Pindare. L'influence du même poète se retrouve dans la composition un peu lâche de ces hymnes, où les idées s'enchaînent d'une façon assez capricieuse, où les débuts notamment ont quelque chose de disproportionné, — dans les sentences morales que le poète y a répandues plus libéralement qu'ailleurs, — dans le style même, où la force et la noblesse sont souvent demandées à une concision, qui ne va pas sans obscurité, et à des archaïsmes assez rares jusqu'alors dans les œuvres d'Alamanni[2].

Quelque jugement que l'on porte sur la valeur poétique de ces hymnes, on doit reconnaître que quelques-uns d'entre eux — le premier, le quatrième, le cinquième — offrent un réel intérêt. Si l'inspiration ne peut à aucun degré y être qualifiée de spontanée, du moins l'auteur a-t-il fait preuve d'une ingéniosité peu commune pour donner, le premier dans la poésie moderne, un certain reflet de l'art si différent, et d'ailleurs inimitable, de Pindare. A cet égard encore, Alamanni occupe une place honorable parmi les ouvriers les plus actifs du classicisme[3].

Mais il faut avouer aussi que Bernardo Tasso fut mieux inspiré lorsque, s'abstenant de suivre Pindare dans le

[1] Hymnes IV et V ; on peut les considérer comme se faisant suite, d'autant plus que tous deux ont la même structure strophique.

[2] Je relève par exemple le verbe *ancider*, *anciso* (uccidere), le participe *misso* (messo), le parfait *feo* (fece).

[3] Alessandro Adimari passant en revue, dans la préface à sa traduction de Pindare (Pise, 1631), les poètes qui avaient marché sur les traces du lyrique thébain, n'a garde d'oublier Alamanni : « Se non arrivò allo stile di Pindaro, almeno a quelle sue partizioni et all'offizio delle strofe, antistrofe ed epodo s'avvicinò grandemente. »

dédale de ses développements fabuleux et de sa métrique compliquée, il inaugura l'ode italienne moderne, aux strophes courtes et toutes égales[1], qui rappellent plutôt l'art moins ambitieux d'Horace.

[1] Sur les premiers essais de B. Tasso dans ce genre, voir F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, pp. 43 et suiv.; le mécanisme de l'ode inaugurée par B. Tasso est soigneusement étudié par le même, pp. 168 et suiv. — Il est juste de rappeler ici que le Trissin avait traduit déjà l'ode d'Horace (*Donec gratus eram tibi*, III, 9) en strophes de quatre vers (aBaB) reproduisant assez exactement la physionomie de l'ode latine (Morsolin, p. 473). Alamanni, à son tour, a traduit la même pièce, à une date que je ne puis préciser (*Libro V delle Rime*... Venezia, 1555, p. 476); il en a fait cinq strophes de cinq vers, très semblables à celles de B. Tasso (aBbaA), plus une sixième strophe de quatre vers (aBba); mais il est évident que, dans l'édition, le dernier vers manque (ce serait un hendécasyllabe rimant avec *a a*, quelque chose comme ceci : *Viver con te vorrei, con te morire!*. Ainsi Alamanni n'est même pas resté tout à fait étranger à l'introduction en Italie de l'ode horatienne.

CHAPITRE III

Traductions et imitations.

Parmi les traductions et les imitations de poèmes antiques que contient l'œuvre d'Alamanni, il faudrait, pour être tout à fait exact, comprendre bon nombre de pièces, élégies et surtout églogues, dont les sources ont été signalées dans le chapitre précédent. Cependant ces poésies, généralement arrangées par Alamanni de façon à s'adapter à sa situation particulière, sont des œuvres où le sentiment domine. Ce mélange d'inspiration classique et de sentiment personnel est précisément ce qui en fait la valeur propre et — si l'on peut employer ce mot — l'originalité. Les compositions qui vont être examinées maintenant sont, au contraire, des pièces d'un caractère absolument impersonnel. Tantôt le poète y a suivi pas à pas un modèle déterminé, tantôt il l'a paraphrasé, tantôt enfin il s'en est approprié les procédés habituels pour les appliquer à des sujets qu'il ne trouvait pas traités tels quels par les auteurs anciens.

Ces œuvres appartiennent aux époques les plus diverses de la vie d'Alamanni : *Antigone* et les quatre poèmes mythologiques ont paru dans les *Opere Toscane* ; la traduction de l'Epithalame de Thétis et de Pélée, que le poète laissa inédite, remonte sans doute à sa première jeunesse ; les Épigrammes sont de beaucoup postérieures, n'ayant été réunies et dédiées à une princesse de la famille royale, Marguerite, fille de François Ier, qu'au début de 1546. L'ordre chronologique est celui qui convient le mieux pour étudier ces divers essais.

§ I

L'Épithalame de Thétis et de Pélée.

C'est d'une simple traduction du poème de Catulle qu'il s'agit ici. Elle n'a été publiée qu'en 1888, d'après le manuscrit unique qui nous l'a conservée, et un seul d'entre les contemporains d'Alamanni, Claudio Tolomei, en avait jusqu'alors révélé l'existence. Il n'y a d'ailleurs aucune raison sérieuse pour contester la valeur de son témoignage [1], et pour douter que la traduction récemment remise au jour soit vraiment l'œuvre de Luigi Alamanni. Au reste, voici dans quelles conditions se présente ce problème.

Claudio Tolomei écrivant, le 1er juillet 1543, à un certain Marc Antonio Cinuzzi qui lui avait soumis une traduction en vers libres d'un poème de Claudien, lui rappelait que ce genre de vers avait déjà été employé par Alamanni pour traduire l'Épithalame de Thétis et de Pélée, puis par Lodovico Martelli dans sa traduction du IVe livre de l'Énéide [2]. Tous les critiques qui ont eu, depuis lors, à s'occuper de la question, n'ont pu que répéter la phrase de Tolomei sans y rien ajouter, faute de connaître cette traduction, qui paraissait définitivement perdue.

Elle a été enfin retrouvée dans un manuscrit de la bibliothèque Gambalunga de Rimini ; signalée dès 1884, elle

[1] La personne même de Tolomei donne à ce témoignage une importance particulière : non seulement ce Toscan fut exactement le contemporain d'Alamanni, au point que les dates de leur naissance et de leur mort coïncident très sensiblement (Tolomei, né en 1494, est mort en 1555), mais, réformateur de la métrique italienne, et par suite très au courant de tout ce qui concernait les questions de ce genre, Tolomei devait être mieux que personne en mesure de donner à ce sujet un renseignement exact et précis.

[2] Claudio Tolomei, *Lettere* (Venezia, 1549, f. 9 v°) : « I quali (versi sciolti) furon già usati da M. Luigi Alamanni nel trasferir l'epitalamio di Peleo e di Tetide che fece Catullo... »

fut imprimée quatre ans plus tard, et son attribution à l'auteur de la *Coltivazione*, proposée avec prudence par son éditeur [1], a rencontré un accueil favorable auprès de la critique la plus autorisée [2]. Sur quels indices y a-t-il lieu d'admettre que la traduction de l'épithalame en vers blancs, contenue dans le manuscrit de Rimini, est bien l'œuvre d'Alamanni ?

Le nom du traducteur n'apparaît en aucun endroit du manuscrit ; seule la reliure porte au dos, mais d'une écriture calligraphique sensiblement plus récente : *Epitalamio di Catullo di Luigi Alamanni* [3]. La valeur d'un pareil témoignage serait évidemment faible si l'on admettait que celui qui en est l'auteur y a simplement formulé une opinion personnelle, fondée peut-être sur le texte déjà cité de Tolomei ; mais cette hypothèse paraît la moins vraisemblable. L'inscription du dos de ce manuscrit pourrait bien, en effet, reproduire un renseignement que fournissait soit une reliure plus ancienne, soit quelque feuillet aujourd'hui perdu. Car le manuscrit, dans son état actuel, est incomplet : les deux premiers feuillets restent seuls de tout un cahier qui devait se composer de huit feuilles ; entre le second et le troisième feuillet la traduction de l'épithalame présente une lacune de cent quarante vers environ, correspondant très vraisemblablement à quatre feuilles

[1] Le regretté Attilio Tambellini, publiant en 1884 une traduction de sa façon du célèbre épithalame, annonçait, sans émettre le moindre doute, la découverte de la traduction d'Alamanni ; en tête de l'édition qu'il en donna ensuite (Rimini, 1888 ; Per nozze Bonini-Gobbi), il se montrait moins affirmatif, tout en s'attachant à soutenir l'attribution.

[2] M. Guido Mazzoni a consacré à la publication de A. Tambellini un important article dans la *Riv. critica della lett. ital.*, anno V (1888), p. 49, où il se montre fort disposé à reconnaître dans cette traduction l'œuvre d'Alamanni.

[3] Pour la description de ce manuscrit (actuellement coté D. IV, 52, à la bibliothèque Gambalunga de Rimini) je renvoie à l'introduction dont A. Tambellini a fait précéder le texte d'Alamanni, et à un article plus récent de M. G. Mazzoni (*Propugnatore*, N. S. III (1890), p. 375) ; ce dernier donne l'écriture du titre comme du XVIIIe siècle, mais il me paraît difficile de dater, même approximativement, cette écriture calligraphique, qui n'a guère varié depuis plusieurs siècles.

aujourd'hui perdues[1]. De ces quatre feuilles, trois appartenaient au premier cahier[2], et par conséquent correspondaient à trois autres feuilles qui précédaient la page portant actuellement le numéro 1. Il est assez naturel de penser que sur ces trois feuillets se lisaient quelques indications relatives aux textes contenus dans le manuscrit. Comme la traduction de l'Épithalame, la *Rosmunda,* qui vient après (ff. 14-49), n'est précédée d'aucun nom d'auteur ; et la série de documents se rapportant à l'expédition de Clément VII contre Sienne en 1526, qui se lit à la suite de la tragédie de Rucellai, n'est à son tour annoncée par aucun titre général[3]. Le copiste donc — car tous ces textes sont bien de la même main — avait l'habitude d'omettre les renseignements de ce genre ; mais il les avait peut-être consignés sur un des feuillets de garde, d'où le nom d'Alamanni aura passé sur la reliure actuelle du manuscrit. En tout cas, il n'y a pas lieu d'interpréter dans un sens défavorable à l'authenticité l'absence d'un titre plus complet en tête de l'Épithalame.

D'autre part, rien ne saurait moins surprendre que de trouver côte à côte, dans le même recueil, la traduction de Catulle par Alamanni et la *Rosmunda,* deux œuvres inspirées par cet esprit classique dont la société des Orti

[1] A dix-sept vers par page — c'est la moyenne — cela ferait pour huit pages (quatre feuilles) 136 vers ; or la lacune de la traduction correspond exactement à 103 vers du texte latin ; cela est parfaitement d'accord avec la proportion que l'on observe pour l'ensemble de la traduction : 305 vers latins traduits par 435 vers italiens, soit un bon tiers en plus, et même davantage.

[2] Le second cahier se compose actuellement de 3 + 4 feuillets ; il est donc certain que le dernier des quatre feuillets manquants lui appartenait ; en effet, tous les cahiers composant ce manuscrit sont de quatre feuillets doubles ; le premier ne faisait pas exception.

[3] Le seul titre de l'épithalame est : *Epithalamio di Catullo* (f. 1) ; pour la tragédie, on lit, f. 14 : *Tragedia di Rosmunda.* Quant aux documents historiques qui suivent, ils ont chacun un titre particulier ; mais la reliure seule porte : *Della spedizione di Clemente VII contr. Siena 1526.* Ce renseignement, comme le nom d'Alamanni qui figure également au dos, ont dû être empruntés à la partie aujourd'hui perdue du manuscrit ; mais je ne m'explique pas pourquoi la présence de la Rosmunda a été passée sous silence dans le titre extérieur du volume.

Oricellari fut, au début du XVIe siècle, le foyer le plus actif. La présence même, à la suite de ces textes, de documents relatifs aux entreprises de Clément VII contre Sienne, n'est pas sans un certain intérêt : il est probable, en effet, que la copie en est due à un Siennois — et certaines particularités orthographiques viennent à l'appui de cette hypothèse[1] ; or si ce manuscrit a été copié à Sienne, ou pour des lecteurs siennois, comment ne pas être frappé de cette coïncidence que le seul contemporain d'Alamanni paraissant avoir eu connaissance de cette traduction soit précisément Tolomei, un Siennois ?

Considérée en elle-même, cette traduction ne présente aucune particularité qui doive nous obliger à écarter le nom d'Alamanni, à condition, bien entendu, que l'on y voie un essai de jeunesse auquel le poète ne donna jamais le dernier coup de lime. Pour l'apprécier avec équité, il faut y voir un exercice d'élève plutôt que l'œuvre d'un écrivain en possession de son talent. On relève quelques faiblesses d'expressions et du remplissage dans les quatre cents et quelques vers qui nous en ont été conservés. Mais ces défauts ne doivent pas fermer nos yeux aux qualités que l'on y remarque dès l'abord, l'aisance et souvent la grâce du style, l'harmonie du vers, coulant et facile, encore qu'un peu monotone. Certains morceaux, surtout dans la seconde partie, sont assez heureusement venus[2] ; et la fidélité avec

[1] Je relève ces formes dans les documents historiques : *essare*, *le letare*, *rispondare*, etc...

[2] Les plaintes d'Ariane abandonnée ont certainement moins bien inspiré le poète que la description des noces de Pelée et de Thetis et que le chant des Parques ; Alamanni s'y révèle déjà poète plus adroit dans le genre descriptif que dans le genre dramatique. Comme cette traduction de l'Epithalame est fort peu connue, je ne crois pas inutile d'en citer ici quelques vers, correspondant aux vers 279-284 du texte latin, ne fût-ce que pour donner une certaine idée de la manière aisée, gracieuse et suffisamment fidèle qui domine dans cet essai ; seule la répétition inutile du mot *lieto*, au début et à la fin de cette citation, accuse quelque négligence :

Dal sommo giogo
Di Pelio ivi discese il gran Chyrone
Portando lieto in man selvaggi doni :
Quanti mai nascon flor pei lieti campi,

laquelle Alamanni s'est appliqué à rendre le poème latin constituait une difficulté sérieuse [1].

Cette fidélité même, le soin avec lequel notre auteur s'est interdit de voler de ses propres ailes pour côtoyer le texte de Catulle, sont des indices d'après lesquels on peut affirmer avec confiance que c'est bien une œuvre juvénile que nous avons sous les yeux. Dans l'évolution de son style et de son inspiration, Alamanni s'est constamment élevé de la traduction littérale à la paraphrase, puis à l'imitation libre, c'est à dire à la reproduction du tour de pensée et de style familier aux auteurs classiques, dans des sujets où il avait — ou croyait avoir — le mérite de l'invention. La traduction de l'Épithalame nous reporte visiblement à la première étape de cette évolution. Alamanni condamna cet essai à l'oubli, et ce dédain l'a empêché d'y faire quelques retouches nécessaires ; de là les imperfections que l'on peut y reprendre : elles ne prouvent rien contre l'authenticité de la traduction.

Quanti in cima ne porta agli alti monti
L'alma Tessaglia, et quanti lungo l'onde
Dei chiari fiumi partorisce et nudre
L'aura gentil che rasserena il mondo,
Tante in vaghe grillande accolti et misti
Ne portò seco, onde la casa intorno
Al nuovo dolce odor lieta si feo.

[1] Parmi les très rares infidélités de la traduction, je relève comme caractéristique (car c'est visiblement un changement voulu) la transformation qu'a subie le portrait des Parques, devenues dans les vers d'Alamanni de gracieuses jeunes filles :

i capei biondi
Candido vel copria, le bianche guancie
Diventar di color fra perle e rose,

tandis que Catulle dit : *At roseæ niveo residebant vertice vittæ* (v. 310). — La traduction des vers 334-337 du poète latin (entre deux reprises du refrain des Parques) manque ; mais il est probable que cette omission n'est imputable qu'au copiste.

§ II

Antigone.

Une certaine incertitude règne sur la date où Alamanni traduisit l'Antigone de Sophocle. Son adaptation ne fut publiée qu'en 1533, dans le tome II des *Opere Toscane :* mais il est bien évident que les œuvres contenues dans ce second volume ne doivent pas être considérées, pour cette seule raison, comme postérieures à celles que renferme le premier volume[1]. Alamanni y a manifestement joint à diverses compositions, relativement récentes, comme sa première *Selva* et ses Hymnes, des essais de jeunesse, écartés un an plus tôt, et sur lesquels il se rabattit ensuite, sans doute pour étoffer la seconde partie de son recueil, plus maigre que la première. Telles sont les stances *L'oscuro suo sentier la notte avea,* qui se rapportent à une trahison amoureuse dont le poète eut à se plaindre à la fin de 1522[2] ; tels sont plusieurs sonnets que leur contenu permet de rattacher à des événements bien antérieurs à la date où ils furent imprimés[3]. Il y a d'assez

[1] C'est ainsi cependant que l'entendent les plus récents historiens de la littérature italienne, M. E Percopo *(Geschichte der ital. Lit.*, p. 298) et M. F. Flamini *(Il Cinquecento*, p. 253). Il est vrai que ces critiques, reprenant une opinion déjà exprimée par le *Giornale dei Letterati d'Italia* (t. XXXII, p. 319) s'appuient sur quelques vers de G.-B. Giraldi Cintio « à la fin de l'*Orbecche* » déjà cités ci-dessus, p. 120, note 3). De ce passage il semble en effet ressortir qu'Alamanni a traduit en France l'*Antigone* de Sophocle. Mais qui ne voit que Giraldi a seulement eu en vue la publication de l'*Antigone* toscane, imprimée à Lyon ? Il ne s'est sans doute pas préoccupé de savoir si la traduction avait été rédigée avant cette date ; cela ne l'intéressait guère, et comment en aurait-il été informé ?

[2] Voir ci-dessus, pp. 153 et suiv.

[3] Par exemple le sonnet *Vano è questo cercar fratel diletto*, adressé à Lodovico Alamanni, mort en 1527 ; il est douteux que le poète ait pu avoir connaissance autrement que de vive voix des doutes religieux qui, à en juger par cette pièce, auraient tourmenté Lodovico ; or Luigi ne revit plus son frère après 1522 ; et précisément ce sonnet ne contient pas la plus lointaine allusion à l'exil du poète, à la séparation des deux fre-

sérieuses raisons pour ranger l'Antigone parmi ces œuvres juvéniles, tardivement publiées dans le second volume des *Opere Toscane*[1]. Voici du moins quelques arguments qui plaident en faveur de cette hypothèse.

La traduction de la tragédie de Sophocle par Alamanni est précédée d'un « Argomento di Messer Antonio Bruciolo sopra l'Antigone[2] », qui reproduit librement, mais sans modifications vraiment intéressantes, l'ὑπόθεσις qui accompagne la tragédie grecque. Cet argument offre un certain intérêt chronologique : en 1529, Brucioli dut quitter Florence pour se rendre à Venise[3], au moment même où Alamanni était en Ligurie ; il n'y a aucune apparence que les deux amis se soient jamais rencontrés après cette date, et l'on ne voit pas pourquoi le poète aurait recouru à ce collaborateur lointain pour traduire les quelques lignes insignifiantes de l'argument. Si Alamanni a conservé en tête de sa tragédie l'« Argomento di Messer Antonio Bruciolo », ce ne put être qu'en souvenir de l'époque heureuse, paisible et toute vouée à l'étude, où l'un des compagnons de sa jeunesse, un des confidents de ses projets poétiques, partageant son enthousiasme pour le chef-d'œuvre de Sopho-

res. — Le sonnet *Quando offeso t'haviam ch'irato vieni* où Alamanni s'adresse au vent du sud-ouest qui l'empêche d'aller « dove ci scorge il cielo », paraît se rapporter à l'année 1525, au moment où le poète allait prendre la mer pour se rendre de Toulon à Barcelone (voir ci-dessus, p. 176, n. 2). — Le sonnet *Se vi fur care mai Lari e Durenza*, écrit en Toscane, où Alamanni avait tant désiré revenir, exprime le regret de n'être plus en Provence (donc en 1527-1528).

[1] Dans la dédicace de son second volume, Alamanni parle positivement des pièces qui le composent comme d'œuvres de jeunesse. Il est vrai qu'il s'y représente lui-même comme jeune encore : il dit qu'il n'avait pas encore atteint « il mezzo del cammino dell'età nostra », ce qui semble signifier qu'il n'avait pas encore trente-cinq ans. Comme on ne peut admettre que cette dédicace ait été rédigée dès octobre 1530, il faut supposer qu'Alamanni s'est volontairement rajeuni. Mais quel intérêt avait-il à cela, sinon d'excuser le caractère juvénile et l'inexpérience qu'il reconnaissait lui-même dans telle ou telle des œuvres que contenait ce second volume ?

[2] Cet argument se trouve en tête des diverses éditions de l'*Antigone* d'Alamanni et dans le seul manuscrit que j'aie eu l'occasion de voir de cette tragédie (Magliab., II, VIII, 27 ; f. 60 et suiv.).

[3] Voir ci-dessus, p. 94, note 2.

cle, avait voulu coopérer, ne fût-ce que dans une faible mesure, à sa noble entreprise. Cette époque de tranquillité, propice à un aussi long labeur, on est naturellement tenté de la chercher avant le premier exil du poète et de Brucioli, avant la conspiration de 1522. Il est, en effet, assez peu probable qu'au milieu de ses voyages à Venise, Lyon, Paris, en Suisse et en Lombardie, Alamanni ait trouvé le temps de traduire Antigone. Lorsque, un peu plus tard, il eut quelques loisirs en Provence, Brucioli n'était plus auprès de lui ; nous savons d'ailleurs qu'à ce moment notre auteur consacra ses soins à d'autres compositions, d'un genre tout différent, poésies religieuses et satiriques. Quant aux quelques mois durant lesquels Alamanni et Brucioli se retrouvèrent à Florence, en 1527-1528, ils furent remplis par des préoccupations d'ordre purement politique, et l'on supposera bien difficilement que le poète ait entrepris alors la traduction d'Antigone. Ainsi se voit-on amené à considérer la tragédie d'Alamanni comme une œuvre de jeunesse, écrite, ou tout au moins commencée dans les cinq ou six années qui suivirent la composition de la *Sofonisba* et de la *Rosmunda*, probablement inspirée par l'exemple même de ces premiers essais tragiques. Cette hypothèse est d'ailleurs bien conforme à l'observation générale présentée plus haut, d'après laquelle les traductions littérales appartiendraient à la première période de l'activité poétique d'Alamanni[1] ; enfin, le style d'Antigone trahit par moments une inexpérience toute juvénile.

Il reste cependant un argument que l'on pourrait invoquer contre ce système : un des chœurs de la tragédie italienne, le troisième, contient quelques vers où l'on a cru reconnaître une allusion à l'exil du poète[2]. Alamanni, développant avec liberté l'idée contenue dans le premier vers du chœur de la tragédie grecque[3], insiste sur le

[1] Voir ci-dessus, p. 238. Que l'on songe à la comédie qu'Alamanni a écrite à la fin de sa vie ; on y reconnaîtra, comme dans l'*Avarchide*, le dernier terme de l'évolution qui commence avec l'Épithalame et Antigone.

[2] Note de P. Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.*, t. I, p. 164.

[3] Εὐδαίμονες οἵστι κακῶν ἄγευστος αἰών (v. 582).

malheur de l'homme qui se trouve séparé de tous ceux qu'il aime :

Costui vede ad ogni hora
Non sol sè posto in doglia,
Ma i chari figli suoi,
La pia consorte, e poi,
Lasso, de i fidi amici anchor si spoglia !

Ces expressions, en effet, conviennent fort bien à la situation du poète au lendemain de son exil. Si l'on y veut voir autre chose que le développement d'un lieu commun, on peut fort bien admettre qu'Alamanni écrivit ou retoucha ce morceau pendant les premières années qui suivirent son départ de Florence ; mais de ces quelques vers très vagues, faisant partie d'un hors-d'œuvre lyrique, il serait excessif de conclure que la traduction entière fut entreprise et menée à bonne fin après 1522. En résumé, si l'on admet qu'Antigone fut traduite, en une ou plusieurs fois, entre 1520 et 1527, on a les plus grandes chances de ne pas s'éloigner de la vérité.

Le modèle italien dont Alamanni s'est le plus rapproché, quant aux formes extérieures de sa tragédie, est visiblement la Sophonisbe du Trissin : pas plus que son célèbre devancier, il n'a introduit dans le drame la division en actes, et, en dehors des parties dialoguées, en hendécasyllabes non rimés, les morceaux lyriques affectent la forme de *canzoni* à peu près régulières[1]. Cependant, dans l'imitation même, Alamanni fit preuve d'une certaine indépendance : il n'a pas adopté la structure des chœurs-canzoni du Trissin, dont la troisième strophe, sorte d'épode, était généralement plus longue que les deux précédentes[2], et qui

[1] Au contraire, la *Rosmunda* de G. Rucellai, qu'Alamanni aurait pu d'autant plus facilement prendre pour modèle qu'elle empruntait elle-même quelques situations à l'Antigone de Sophocle, est divisée en 5 actes ; les chœurs y ont une allure beaucoup plus libre au point de vue de la disposition des rimes. Voir en particulier les chœurs qui terminent le troisième et le cinquième acte.

[2] Un seul des chœurs de *Sophonisbe*, le troisième, se compose de quatre strophes égales ; tous les autres sont de trois ou six strophes, dont la 3e et la 6e sont plus longues que les deux précédentes ; voir ci-dessus, p. 226.

ne présentaient jamais le traditionnel *commiato*. Alamanni s'est conformé de tous points aux règles habituelles de la canzone[1], et le *commiato*, omis seulement à la fin de son premier chœur, forme en général la transition entre le chant lyrique et le dialogue. En outre, le traducteur d'Antigone n'a pas essayé, comme le Trissin, de donner une forme strophique régulière aux scènes d'allure plus mouvementée, qui correspondaient au dialogue commatique de la tragédie grecque[2]. Alamanni y a fait usage des vers blancs, septénaires et hendécasyllabes, alternant, semble-t-il, de façon à reproduire la disposition que présentaient les vers dans le texte même de Sophocle[3].

Ce n'est là d'ailleurs qu'un symptôme, entre bien d'autres, de l'extrême soin avec lequel Alamanni s'est appliqué à rendre en italien l'œuvre du poète grec; son intention formelle a été de la traduire fidèlement, sans y apporter aucune des modifications que la Thébaïde de Stace ou sa propre imagination auraient pu lui suggérer. Cette traduction volontairement si fidèle serait même d'une exactitude littérale à peu près parfaite si Alamanni avait su mieux se garder d'un goût trop marqué pour la paraphrase[4], de quelques additions explicatives ou de pur ornement, en général peu satisfaisantes[5], enfin d'interprétations contes-

[1] Voir à ce sujet p. 197.

[2] Par exemple, aussitôt avant le premier chœur se lit un dialogue entre Sophonisbe et Erminia qui est constitué par quatre strophes de 16 vers, plus une sorte de *commiato* en trois vers. Dans une autre partie de la tragédie, on voit s'engager entre le chœur et le *famiglio* un dialogue en huit strophes de huit vers à rimes continues, et rimant par couples de strophes (AbCDeFGh, AbCDeFGh, IjKLmNOp, IjKLmMOp, etc...) Il en est de même, avec de légères variantes, en divers autres passages.

[3] On remarquera, par exemple, les cinq vers que prononce le chœur apres la discussion entre Antigone et Créon (ABCdd, et qui répondent assez bien, pour la longueur, au système anapestique adopté ici par Sophocle (v. 526-530); voir aussi les derniers vers de la tragédie.

[4] Au total, l'Antigone italienne compte 1,680 vers environ, soit à peu pres 330 de plus que le texte grec. Dans ce total, les chœurs à eux seuls représentent une augmentation de 140 vers, sur un total de 413 dans la traduction d'Alamanni.

[5] Dans les vers 79-85 (Sophocle, 55-57), la personnalité du poète essaie de s'affirmer, en présentant sous forme de recit plus detaille ce qu'Ismene

tables[1]. Mais ces quelques faiblesses ne sauraient surprendre dans une œuvre de jeunesse où se trahit forcément l'inexpérience d'un débutant. Les altérations volontaires et vraiment significatives du texte sont, en somme, fort rares ; c'est surtout dans les chœurs qu'il y a lieu d'en signaler. En outre, dans l'ensemble de la traduction se manifeste une certaine recherche de la noblesse et des images les plus générales, qui vaut la peine d'être relevée.

En ce qui concerne les chœurs, le poète ne pouvait s'astreindre à une exactitude aussi rigoureuse que dans le dialogue. Pour tirer une canzone d'un chœur de Sophocle, force lui était de prendre quelques libertés, non seulement avec la lettre, mais encore avec les idées, ou du moins avec le développement que leur avait donné le poète grec. Encore Alamanni s'est-il inspiré assez visiblement du texte de Sophocle dans les trois premiers chœurs. S'il lui arrive de s'en écarter, pour broder librement, et avec un succès inégal, sur le thème que lui fournissait le tragique athénien, ce thème est pourtant reconnaissable, et l'on peut toujours retrouver dans quelque vers du texte grec les divers motifs repris par le poète italien. Mais à partir du quatrième chœur, Alamanni semble s'être lassé de cette fidélité relative. Il n'a plus emprunté à Sophocle que l'idée générale de son chœur sur la puissance et les effets de l'amour ; et comme c'était là un sujet sur lequel il était en fonds d'idées et d'images, il l'a traité à sa manière, avec

se contente, dans le texte, d'indiquer sommairement. Ailleurs, Alamanni ajoute une réflexion morale (v. 129), ou emprunte au scoliaste quelques mots de commentaire (v. 368-370; Sophocle, v. 256). Le développement accordé aux dernières paroles prononcées par Créon dans la dernière scène est tout à fait insolite.

[1] On peut citer quelques omissions, généralement légères ; celle des vers 317-320 du texte grec est la plus grave ; elle a entraîné certaines modifications dans tout le passage (Alamanni, v. 442-446). Les contre-sens ne sont pas rares, et quand le texte était obscur, le traducteur y substituait parfois des idées différentes : voir, par exemple, v. 55 et suiv. (Soph., v. 39) ; 66 (Soph. 46) ; 119-121 (Soph., 78-80) ; 124 (Soph., 83) ; 349-350 (Soph., 240), etc... Tous ces passages permettent d'affirmer, au cas où l'on en aurait pu douter, qu'Alamanni a bien eu le texte grec sous les yeux, et non une traduction latine.

une nuance de pétrarquisme qui produit un singulier effet dans ce sujet classique[1]. Quant aux deux derniers chœurs, ils ne doivent plus absolument rien à Sophocle.

Les raisons de ce changement se laissent apercevoir aisément ; les trois premiers chœurs roulaient sur des idées assez générales et contenaient des images assez brillantes pour être adaptées sans trop d'effort au goût moderne : joie des Thébains délivrés de l'attaque des Argiens, éloge du génie de l'homme, misérable condition des mortels et infortunes de la maison d'Œdipe. Mais avec le quatrième, les idées exposées par le poète devenaient plus particulières ; l'amour y était représenté comme un dieu terrible dont les œuvres sont l'injustice et même le crime[2]. Un disciple de Pétrarque, un contemporain de Bembo ne pouvait s'approprier une conception aussi tragique de l'amour ; à peine était-il capable de la comprendre ; il devait être amené à la modifier profondément pour l'adapter aux idées de son siècle. En ce qui concerne les deux derniers chœurs, ils évoquent dans la tragédie de Sophocle le souvenir de diverses légendes fabuleuses et contiennent une série de noms propres, au milieu desquels on ne se reconnaît guère si l'on n'est pas bien familiarisé avec la mythologie grecque. Sans doute les modernes littératures classiques ont eu pour la fable une prédilection marquée, mais surtout pour certaines fables, celles que les Latins et en particulier Ovide ont mises à la mode. C'est seulement à une époque toute récente que l'on a vu des poètes demander à la Grèce primitive quelques légendes moins rebattues et une nomenclature d'une sonorité moins usée. Alamanni n'en était pas encore là : il recula devant la traduction de morceaux dont le sens et l'intérêt lui échappaient sans doute, et les remplaça par des lieux communs sur les tour-

[1] Le début seul de la 4e strophe rappelle un passage du texte grec (v. 801 de Sophocle) ; vers la fin, Antigone est ainsi désignée : l'*angelica figura* ; et quand Antigone prend ensuite la parole, c'est pour reproduire certaines expressions célèbres de Pétrarque (voir ci-dessus, p. 195, note 1).

[2] Sophocle, v. 791-800.

ments que cause l'ambition et sur l'inconstance de la fortune.

Cette défiance pour tout ce qui est trop particulier, cette prédilection pour les idées générales, qui sont les caractères essentiels du classicisme néo-latin, apparaissent donc déjà d'une manière assez nette dans cette traduction de l'Antigone antique. Quelque respect qu'il professe pour les œuvres du génie grec, Alamanni n'en accepte pas tous les exemples ; il n'en comprend pas toute la variété de formes et de tons. A force de choisir de la sorte, on devait finir par limiter singulièrement les ressources de l'art classique, si riche et si libre chez les Grecs.

La même tendance se manifeste encore dans d'autres détails de l'Antigone italienne. Il y a dans la tragédie de Sophocle un personnage d'un réalisme fort curieux ; c'est un garde poltron, uniquement préoccupé de ne pas s'attirer le courroux de Créon. L'héroïque entreprise d'Antigone le met dans un cruel embarras, car sa vigilance s'est trouvée en défaut, et il ne fait rien pour déguiser sa peur. Plus tard, lorsqu'il a découvert la coupable, c'est avec une satisfaction plaisamment étalée qu'il amène Antigone devant le tyran. Ce méprisable personnage ne sert qu'à mieux faire ressortir l'héroïsme de la jeune fille, et le poète grec a rendu cette lâcheté, cette vulgarité de sentiments par des traits dont la naïveté frise le comique.

Alamanni n'a pas cru pouvoir conserver intacte cette physionomie médiocre, qui lui aura paru peu conforme à la dignité tragique ; il a donc omis ou tout au moins atténué les propos où la bassesse du personnage éclatait le plus vivement. Lorsque, par exemple, il amène Antigone devant Créon, ce garde fait sonner bien haut qu'il a revendiqué l'honneur de livrer lui-même la coupable ; mais il ne s'était auparavant acquitté qu'à son corps défendant de la mission, moins agréable, d'annoncer le crime[1]. Autant à sa première apparition il s'était montré peureux, autant la seconde fois, il s'exprime avec jactance et même avec

[1] Sophocle, v. 396-397.

cynisme : « J'ai pour maxime de tout faire passer après le soin de mon salut », dit-il en manière de conclusion, pour terminer son récit[1]. Rien de pareil ne se retrouve dans l'*Antigone* d'Alamanni ; tel de ces propos est omis, tel autre est déguisé au point de devenir méconnaissable[2].

Antigone elle-même est représentée par le poète italien avec un héroïsme plus soutenu, on pourrait presque dire plus théâtral, que dans la tragédie grecque. La jeune fille, chez Sophocle, paraissait devant Créon en baissant les yeux ; elle a, chez Alamanni une attitude de défi[3]. Il lui arrive de malmener plus que de raison la faible et touchante Ismène ; elle lui reproche à deux reprises d'être toute dévouée à « son maître » Créon[4]. L'Ismène d'Alamanni devient à son tour plus héroïque : tandis que chez Sophocle elle essaie de lutter de générosité avec Antigone devant Créon, et excuse sa hardiesse en disant que le malheur peut bien parfois faire perdre la tête, Alamanni a cru devoir lui prêter un langage plus ferme, mais aussi moins naturel, et dont l'application aux circonstances où elle se trouve reste obscure[5]. Hémon enfin est plus senti-

[1] Sophocle, v. 439-440.

[2] Les vers 396-397 de Sophocle sont omis, et voici ce que sont devenus les vers 439-440 :

Pur ogni cosa al fin men dura viene
Che'l sentirsi vicin l'estremo punto.

Tout le récit du garde est aussi plus élégant, plus poétique chez Alamanni.

[3] Soph., v. 441, qu'Alamanni a traduit ainsi :

Tu, stolta, che si ardita ascolti,

c'est-à-dire exactement le contraire de ce que dit le texte grec.

[4] « Tuo signore », dit Antigone à Ismène en désignant Créon, et plus loin :

Costui (Creonte) te saggia e questi me diranno.

Dans le premier cas, l'Antigone grecque dit seulement qu'Ismène sert les intérêts de Créon (v. 549) ; dans le second elle dit : « Tu croyais, toi, être dans le vrai ; pour moi ce sont les autres qui savaient que j'y étais. »

[5] Soph , v. 563-564, auxquels Alamanni a substitué ceci :

Ma sappiate, Signor, che ogni aspro frutto
Al fin matura, il tempo cangia, e spegne
Ogni altero desir ch'a ciò ne spinge.

mental dans l'*Antigone* italienne, et sa mort est racontée en termes plus conventionnels[1].

Ce ne sont là que des nuances légères, mais dans une traduction elles ont leur valeur : on y reconnaît déjà cette tendance à forcer les attitudes héroïques, qui deviendra l'un des caractères dominants du théâtre classique dans les siècles suivants. Les vertus moyennes, les courts moments de faiblesse auxquels sont exposées les âmes les mieux trempées, les sentiments médiocres qui sont si naturels chez les personnages de condition inférieure, répugnent à la muse tragique moderne. Créon lui-même ne doit pas trembler, encore moins fuir lorsque son fils Hémon le menace du poignard[2]. Alors même qu'il traduit Sophocle, Alamanni annonce donc clairement quelle orientation devait prendre un art qu'il n'a cultivé qu'incidemment, et c'est aussi en précurseur des écrivains classiques ultérieurs qu'il a évité avec un soin marqué les détails trop particuliers ou qui s'accommodent mal avec la dignité du cothurne : il aime les expressions les plus générales et surtout les plus nobles. Créon ne parlera donc plus de « l'électrum de Sarde et de l'or de l'Inde », mais simplement d'or et d'argent, sans épithètes[3]; Eurydice ne dira plus qu'elle ouvrait le loquet de sa porte pour sortir ; elle aura recours à une locution moins familière et aussi plus banale :

Allor che per uscir moveva il piede[4].

Ceci nous amène à parler du style de l'*Antigone* italienne, qui n'est pas sans mérite ; mais il manque encore d'aisance et de maturité ; en suivant pas à pas le texte grec, Alamanni s'est plus d'une fois senti gêné. Giovanni Rucellai, qui avait repris au troisième acte de sa

[1] Soph., v. 1234 et suiv. Dans le sang du jeune homme qui jaillit sur Antigone, Alamanni a vu sans doute un détail trop réaliste qu'il convenait de modifier.

[2] Soph., v. 1233-1234 ; Alamanni a complètement omis ce détail.

[3] Sophocle, v. 1037-1039; Alamanni traduit :

Se guadagnar vorrete argento ed oro.

[4] *Ibid.*, v. 1186.

Rosmunda la situation capitale d'Antigone, a pu déployer dans sa libre adaptation des qualités plus personnelles ; il était aussi, lorsqu'il traita cet épisode, en possession d'un talent plus formé. Alamanni a laissé échapper des expressions maladroites, impropres, des tours peu naturels[1] ; c'est la rançon de son inexpérience en une entreprise vraiment difficile. Mais à côté de ces faiblesses, certaines qualités méritent d'être signalées : les parties dialoguées, où se pressent les répliques en un seul vers ou en distiques, témoignent d'un louable effort, souvent heureux, pour atteindre l'exactitude et le ramassé de l'expression. Ce qui manque le plus à ce style, c'est la plénitude, la force et l'éclat ; il évite la platitude et le prosaïsme qui déparent, dans le dialogue, les essais plus fameux du Trissin et même de Rucellai[2], ce qui est bien quelque chose ; mais les qualités les plus personnelles d'Alamanni, la grâce,

[1] On en pourrait citer d'assez nombreux exemples ; je me bornerai à en choisir une demi-douzaine :

Tal'è il consiglio mio, nè da me mai
Avranno premio ugual gl'ingiusti a quelli
Ch'io porgo ai giusti...
(Soph., v. 207 ; *Op. Tosc.*, II, p. 146.)

Un nuovamente è gito
Ad onorar quel morto, e netto e puro
L'ha sotterra riposto in poca fossa.
(Soph., v. 245 ; *Op. Tosc.*, II, p. 147.)

Dimandane il signor qui tuo Creonte.
(Soph., v. 549 ; *Op. Tosc.*, II, p. 160.)

E s'a te par, di quel che'l ciel fa stima
Tien poca cura e resta.
(Soph., v. 76 ; *Op. Tosc.*, II, p. 139.)

Or sappiate Signor che'l cor mi dice
Che tutto quel ch'udite non sia stato
Senza certo voler degli alti Dei.
(Soph., 278 ; *Op. Tosc*, II, p. 149.)

Molti figliuoi di me nascer potea.
(Soph., 910 ; *Op. Tosc.*, II, p. 176.)

[2] F. Flamini (*Il Cinquecento*, p. 249) signale chez Rucellai la fâcheuse affectation du *pedestris sermo* qu'Alamanni a su éviter ; c'est peut-être aller un peu loin pourtant dans l'éloge que de vanter la force de son style en même temps que son élégance et sa clarté (E. Pèrcopo, *Gesch. der it. Litt.*, p. 298).

l'aisance que l'on pouvait déjà louer dans sa traduction de l'Épithalame, ne se retrouvent guère ici que dans les récits, les descriptions et dans les passages plus voisins du lyrisme que du style tragique[1].

En résumé, la traduction d'*Antigone* était une fort estimable tentative, évidemment supérieure aux forces et aux véritables aptitudes du jeune poète qui tâtonnait encore et cherchait sa voie. La tragédie, ou, d'une façon plus générale, le théâtre n'était pas son fait.

---

§ III

Poèmes mythologiques.
(Favole di Narcisso, d'Atlante, di Phetonte ; il Diluvio Romano.)

Des quatre poèmes mythologiques et descriptifs publiés dans les *Opere Toscane*, le premier, consacré à Narcisse, est sûrement antérieur de quelques années aux trois autres : il fut dédié à la « Ligura Pianta » alors que le poète ne sollicitait pas encore les faveurs de François Ier, donc avant les événements de 1530. On peut supposer avec beaucoup de vraisemblance que ce premier essai, en octaves, fut composé en 1526 ou 1527. Au contraire, les trois autres poèmes, en vers blancs, ont visiblement été écrits pour être présentés au roi de France, lorsque Alamanni, encore fixé en Provence[2], s'appliquait à attirer la bienveillante attention de ce souverain. Bien que l'on ne relève d'indices chronologiques que dans un de ces poèmes, le *Diluvio Romano*, composé dans les derniers mois de 1530 ou dans les premiers de l'année suivante[3], il est infi-

[1] Par exemple, le dialogue commatique entre Antigone et le chœur (Sophocle, v. 805-882) est rendu en vers libres d'une certaine élégance qui n'exclut pas l'exactitude.

[2] Début de la *Favola d'Atlante* et du *Diluvio Romano*.

[3] L'inondation du Tibre qui sert de sujet au *Diluvio* eut lieu non en novembre 1531, comme on l'a souvent répété, mais le 7 octobre 1530 (E.

niment probable que tous trois datent à peu près de la même époque ; et sans prétendre découvrir l'ordre exact où ils furent écrits, il sera intéressant d'examiner d'abord ceux où le poète n'a guère été que traducteur, et de réserver pour la fin celui où il a déployé le plus d'indépendance et d'imagination.

Le dédain que Batina Larcara Spinola affectait pour l'amour sert de point de départ à la *Favola di Narcisso ;* c'est pour effrayer l'insensible, en lui montrant quelles pouvaient être les conséquences de ses rigueurs, que le poète entreprit de lui conter l'histoire de Narcisse. Il le fit en suivant de fort près le texte d'Ovide [1] : l'invention n'a presque aucune place dans son œuvre ; ce n'est guère qu'une paraphrase, parfois élégante, plus souvent traînante du texte latin. Dans les passages même où il s'écarte le moins de son modèle, Alamanni donne au récit une ampleur démesurée [2] ; il lui arrive de développer en dix-sept octaves une idée qu'Ovide avait exprimée en cinq vers [3]. Est-il besoin de dire que, dans une adaptation aussi verbeuse, il entre beaucoup de vaine rhétorique ? Il n'y aurait même pas lieu de s'y arrêter si ce n'était pour signaler, dans les modifications apportées par Alamanni au poème latin, certaines tendances qui ne sont pas sans intérêt.

Dans les développements ajoutés au récit d'Ovide, les

Terza, dans le *Propugnatore*, N. S. I (1888), p. 430) ; en effet, le poète indique nettement comme date de l'événement la fin de septembre et le commencement d'octobre (v. 73-75 du *Diluvio ;* l'année était entrée dans le signe de la balance, c'est-à-dire que le 23 septembre était dépassé). — Dans ce genre du poème mythologique, Alamanni devance de plusieurs années Bernardo Tasso (cfr. Pintor, p. 127) ; mais il avait eu un précurseur : le Mantouan Giuseppe Muzzarelli (mort en 1516) avait composé une *Fabula de Narciso*, imprimée à plusieurs reprises en 1518, 1520, 1522 (voir V. Cian, dans le *Giorn. stor. della Lett. ital.*, XXXVIII (1901), pp. 78 et suiv.) ; le poète florentin ne paraît pas avoir connu l'essai, d'ailleurs assez médiocre, de Muzzarelli.

[1] Metam., l. III, v. 344-510.

[2] Le passage le plus exactement traduit comprend les stances 40-44, correspondant aux vers 379-392 d'Ovide, soit 40 vers pour 14.

[3] Les stances 10-26 renferment le développement d'une idée contenue dans les vers 351-355 d'Ovide.

considérations d'ordre psychologique, l'analyse des sentiments des divers personnages occupent une place prépondérante. Alamanni s'arrête à décrire en trois octaves la douleur d'Echo privée de la parole [1], ou à exposer tout ce qu'elle éprouve lorsque l'amour s'éveille dans son cœur à la vue de Narcisse [2], et la psychologie que le poète italien introduit dans cette histoire fabuleuse est essentiellement humaine ; elle possède à un haut degré ce caractère de généralité que devait rechercher par-dessus tout l'art néo-classique. Comme dans *Antigone*, Alamanni évite avec le plus grand soin tout ce qui est trop particulier, tout ce qui est purement fabuleux. Aussi le monologue de Narcisse épris de sa propre image, au bord de la fontaine, est-il le passage le plus profondément altéré par notre auteur : pour lui l'illusion du héros ne devait pas durer aussi longtemps, et il fallait éviter les discours trop subtils où s'était complue l'ingéniosité d'Ovide, au mépris de la vraisemblance et de la raison [3]. C'est par un scrupule du même genre sans doute qu'Alamanni a passé sous silence, à la fin de son poème, la métamorphose de Narcisse en fleur. La mort du jeune héros n'a rien de surnaturel dans son récit ; c'est celle d'un homme que la douleur a brisé :

> L'alma spogliando la terrena vesta,
> Tra i fior lasciòlla e tra vermiglie rose,
> Qual giglio tronco dal nativo stelo,
> Da fermar per pietà le stelle e'l cielo [4].

Alamanni se contente de rappeler discrètement ensuite la croyance, alors répandue parmi les bergers, que la fleur trouvée à la place où Narcisse était mort avait quelque rapport avec la dépouille mortelle du bel adolescent :

> E che Narcisso sia fra lor s'estima.

[1] St. 31-33, dont il n'y a pas trace chez Ovide (voir v. 368-369).

[2] St. 35-38, où est développé cet hémistiche : ***sequitur vestigia furtim*** (v. 371).

[3] St. 50-67 ; Ovide, v. 407-473.

[4] St. 72.

Dans cette tendance à transformer le récit mythologique en drame humain et vraisemblable, d'où le merveilleux est exclu autant que possible, où la raison en un mot, l'emporte sur l'imagination, il y a un indice qui mérite d'être retenu.

Les trois autres petits poèmes sont d'un genre quelque peu différent[1] ; tout intérêt psychologique est absent, et deux éléments bien distincts s'y trouvent rapprochés : une partie descriptive, imitée ou inspirée d'Ovide, et la glorification de François Ier, plus ou moins habilement rattachée au mythe ou à la description principale.

La *Favola d'Atlante,* le plus court de ces poèmes[2], est aussi celui où l'éloge du roi de France occupe le moins de place ; à dire vrai, cet éloge n'y est même pas fondu avec l'histoire d'Atlas, car il tient tout entier dans les quarante vers du début. Encore se peut-il que le poète ait remanié ou ajouté ceux-ci après coup, pour dédier cette composition à François Ier ; il était coutumier du fait. La fable proprement dite se compose de deux parties, dont la seconde seule reproduit, assez exactement, le récit d'Ovide[3]. La première est purement descriptive : Alamanni nous y présente longuement Atlas, dont il vante la puissance, la science astronomique, et trace un tableau brillant de son royaume et du célèbre jardin des Hespérides[4]. Dans ce morceau, Alamanni déploie les qualités aimables et faciles qui devaient lui valoir, dans un plus long poème, une renommée durable : son imagination aisée se complaît dans une série de visions gracieuses, où s'étale une nature évidemment

[1] Indépendamment du fait qu'Alamanni abandonne ici l'octave pour le vers blanc, qu'il avait déjà employé dans l'églogue et la *Selva.*

[2] Il compte 352 vers.

[3] A partir du vers 280, Alamanni suit de très près le récit d'Ovide (*Métam.*, IV, v. 624 et suiv.) ; il a rendu en 83 vers ce qui en occupe 38 dans le texte latin ; mais il n'y a de développement tout à fait libre que dans les quinze derniers vers.

[4] Cette description paraît contenir un grand nombre d'idées et de détails qu'Alamanni tira de sa propre imagination ; mais les éléments essentiels s'en trouvaient tous à sa portée dans les principaux recueils de fables mythologiques.

idéalisée, mais où le merveilleux ne joue pourtant aucun rôle [1].

La *Favola di Phetonte,* beaucoup plus longue [2], est encore empruntée, dans sa partie principale, au récit d'Ovide, développé comme à l'ordinaire, et à peine modifié dans quelques détails accessoires [3]. Au début seulement le poète a décrit avec une certaine liberté la jeunesse de Phaéton, les exercices auxquels il se livre avec ses compagnons, et la rivalité qui s'élève entre eux au sujet de leur noblesse [4]. Mais la principale originalité de cette adaptation italienne du mythe doit être recherchée dans la façon dont y est amené l'éloge de François Ier. Vainement la Terre, Neptune et tous les fleuves, menacés par l'imprudent Phaéton d'une dessiccation complète, font entendre leurs plaintes à Jupiter; celui-ci n'en tient aucun compte. Il faut que la Charente, nymphe de Diane et fille de Jupiter, jadis métamorphosée en fleuve pour échapper à la poursuite de Mars, élève la voix à son tour. Son père lui avait promis les plus glorieux destins; mais se voyant à peu près tarie et sur le point de mourir, elle supplie Jupiter de la prendre en pitié :

Ov'è l'onore e'l pregio
Che mi dicesti allor ch'un giorno avrei ?
Come potrò veder, s'or corro a morte,
Quel gran Gallico Re, quel pio Francesco
Che nascer dee sopra l'erbose rive
Del bello albergo mio [5] ?

Le père des hommes et des dieux ne résiste plus à cet

[1] C'est avec raison que M. Fr. Flamini, dans sa rapide énumération des poèmes mythologiques d'Alamanni, signale cette « ridente pittura di giardino » *(Il Cinquecento,* p. 228).

[2] Le poème a 783 vers.

[3] Les vers 190 à 661 suivent très exactement le texte des Métamorphoses, à partir du l. I, v. 755, jusqu'au l. II, v. 300. — Parmi les modifications introduites par Alamanni on peut signaler les noms de certains fleuves français : la Seine, la Garonne, la Charente (Ovide avait déjà fait mention du Rhône et du Rhin) substitués à d'autres.

[4] Ce préambule, ajouté au récit du poète latin, occupe les vers 20 à 160 environ de la *Favola di Phetonte;* à partir de cet endroit le préambule se soude au récit d'Ovide.

[5] Vers 741 et suiv.

argument, et sans plus tarder, il foudroie l'infortuné Phaéton.

C'est là, il faut l'avouer, une assez pauvre invention ; on peut croire cependant que François Ier n'y fut pas insensible. Si, au lendemain de la chute de Florence, Alamanni réussit à se concilier la bienveillance de ce prince, il le dut certainement moins aux qualités élevées de son caractère qu'à des compositions d'un genre spécial comme cette *Favola di Phetonte*[1].

Le *Diluvio Romano* offre beaucoup plus d'intérêt. L'invention en est plus personnelle, et l'éloge du roi de France y est certainement plus sincère. L'occasion s'est déjà présentée de dire[2] qu'Alamanni considéra toujours François Ier comme le sauveur éventuel de l'Italie : aucun autre prince ne lui paraissait aussi capable de soulager de leur joug les villes opprimées par les armes impériales ou de défendre la chrétienté menacée par les Turcs. C'est précisément cette idée qu'exprime la partie politique du *Diluvio Romano,* avec toutes les exagérations et les hyperboles qui étaient de mise dans la situation d'Alamanni vis-à-vis du souverain. Encore est-il juste de reconnaître qu'ici l'éloge et la flatterie cachent des conseils et des encouragements ; c'est encore le patriote qui parle par la bouche du courtisan[3].

Le plus grave défaut du poème est la faiblesse du lien qui rattache les deux parties dont il se compose. Après un début d'une soixantaine de vers où s'affirment déjà des préoccupations politiques — désir de la paix, sauf s'il s'agit de combattre les infidèles — le poète aborde son sujet : l'inondation qui désola toute la vallée du Tibre au début du mois d'octobre 1530. Cette description n'occupe

[1] Il faut reconnaître qu'Alamanni paraît avoir reconnu implicitement la faiblesse de son *Phetonte* en ne l'accueillant pas parmi les pièces insérées dans le premier volume de ses *Opere Toscane*, où figurent ses autres poèmes mythologiques : il l'a relégué dans le second volume.

[2] Voir ci-dessus, pp. 180 et suiv.

[3] Aussi y a-t-il quelque injustice à ranger le *Diluvio Romano* à côté du *Phetonte*, parmi les œuvres purement laudatives d'Alamanni, comme le fait M. Flamini *Studi di storia letteraria*, p. 273).

guère moins de cinq cents vers. Arrivé à ce point, Alamanni se demande quels nouveaux fléaux vont encore fondre sur Rome : il prévoit des maux sans nombre, que l'Italie a, de gaieté de cœur, attirés sur elle et dont le dernier sera l'apparition du hideux croissant. Mais François Ier veille ; l'excès même de ces malheurs lui mettra l'épée à la main pour rendre à l'Italie son indépendance et son ancienne prospérité. Ce sont là en réalité deux sujets bien distincts et assez gauchement rapprochés [1].

Cette réserve une fois faite, il faut avouer que la description du Tibre débordé, ravageant tout sur son passage, est un des morceaux les mieux venus qu'Alamanni ait composés jusqu'en 1531. Tout en s'inspirant des procédés consacrés par les poètes anciens, il ne suit aucun modèle déterminé ; les tableaux qu'il fait passer devant les yeux du lecteur sont le fruit d'une imagination très disciplinée, très nourrie des œuvres classiques, et qui trouve dans la description de ces spectacles naturels le genre de sujet qui lui convient le mieux. Le récit est divisé en une série de scènes parfaitement choisies : c'est d'abord la peinture de l'automne (v. 68-124) et des orages qui éclatent sur l'Apennin central (v. 125-194) ; les plus humbles ruisseaux, démesurément grossis, orgueilleux de leur force, remplissent d'un fracas inusité les moindres ravins et portent au Tibre leurs eaux tumultueuses (v. 195-235) ; de sa haute vallée qu'il ravage (v. 236-320), le fleuve gagne la plaine, chassant les bergers éperdus, envahissant les villages, (v. 321-395), pour livrer enfin un formidable assaut à la ville éternelle (396-504).

Cette suite de tableaux ne manque ni d'habileté ni d'agrément, ni de force, bien que les développements eussent gagné à être un peu plus resserrés. L'élément mythologique n'y occupe presque aucune place : les phénomènes y sont décrits directement, en eux-mêmes. Comme

[1] Les grandes divisions du poème sont les suivantes : v. 1-67, entrée en matière, dans laquelle Alamanni s'adresse à François Ier ; v. 68-505, inondation du Tibre ; v. 506-516, transition ; v. 517-722, appel à François Ier pour qu'il défende l'Italie et la délivre.

dans la *Coltivazione*, c'est aux manifestations des forces de la nature que le poète accorde toute son attention. Mais aussi, comme dans la *Coltivazione*, cette nature est représentée sous des couleurs très générales, qui ne révèlent pas chez l'auteur ce goût d'observation exacte, cette curiosité et, pour tout dire en un mot, ce réalisme qui plaisent tant dans les comparaisons d'un Dante ou chez les poètes modernes.

Le *Diluvio Romano* est, en somme, le plus intéressant des ces petits poèmes. Alamanni s'y préparait à une œuvre de plus longue haleine où la description devait occuper une place prépondérante. Non seulement, en effet, on y relève les principes de composition, le tour d'imagination et de style qu'il allait mettre constamment en œuvre dans sa *Coltivazione* ; mais dès les premiers vers du *Diluvio*, il déclare qu'au moment où il commence à chanter le Tibre, il a déjà conçu le plan d'un poème sur les saisons :

> Io volea cantar, gran re de'Franchi,
> L'arte, l'opre, gl'ingegni e le stagioni
> Che fan verdi le piagge, i frutti ombrosi,
> Colmi i prati e'pastor d'erbe e di gregge,
> E ricco il cacciator d'augelli e fere.

§ IV

Les Épigrammes.

Les épigrammes d'Alamanni — l'une de ses moindres productions — sont mentionnées par les historiens de la littérature italienne comme un de ses principaux titres de gloire : c'est lui, en effet, qui le premier donna droit de cité à ce genre dans la poésie moderne[1]. L'innovation

[1] D. M. Manni, *De florentinis inventis*, p. 44 ; Crescimbeni, I, p. 205.

était d'assez mince importance, si l'on songe à la valeur réelle et à la médiocre originalité de ces courtes pièces ; mais elle répondait parfaitement aux tendances les plus caractéristiques de notre auteur, au souci constant qu'il eut d'introduire dans la poésie italienne les traditions classiques.

Ce fut au commencement de janvier 1546 qu'il dédia le recueil de ses épigrammes à la fille de François Ier, Marguerite[1], sur les conseils de laquelle il en avait entrepris la composition. Mais soit qu'il en fût peu satisfait, soit que le genre ne lui parût pas digne des honneurs de l'impression, il ne les publia pas. Ces épigrammes cependant coururent de main en main manuscrites, car treize d'entre elles, précédées de la dédicace « Alla Serenissima Madama Margherita », furent copiées et insérées, en 1555, dans le *Libro V delle Rime di diversi illustri signori ;* une autre pièce fut imprimée en 1580. Luc Antonio Ridolfi fait dire à l'un des interlocuteurs de son *Aretefila* (1560) qu'il en avait vu deux livres encore inédits, et Varchi en parle également dans son *Ercolano,* composé vers la même époque. Ce fut seulement en 1587 que parurent à Paris, pour la première fois réunies en un recueil à peu près complet, cent vingt et une épigrammes d'Alamanni. Quelques-unes, restées inédites, sont venues peu à peu, depuis lors, grossir ce premier fonds ; nous en connaissons aujourd'hui environ cent quarante, sans que l'on puisse affirmer que dans ce nombre il ne s'en est glissé aucune qui soit apocryphe[2].

L'épigramme, chez Alamanni, revêt une forme assez particulière : elle se compose d'hendécasyllabes réunis deux à deux par des rimes plates, procédé extrêmement rare en italien, et dont l'intérêt n'apparaît que pour les épigram-

[1] Voir ci-après, sur cette dédicace, l'Append. II, n° 76.

[2] Pour l'énumération des éditions, partielles ou complètes, de ces épigrammes, voir ci-après, à l'Appendice IV, la bibliographie des œuvres d'Alamanni, n° 6. — Parmi ces épigrammes, il en est qui ne sont que des rédactions différentes d'un même sujet, par exemple sur Judith (App. I, n° 14), ou encore une double traduction d'un distique de Catulle (86) ; voir *Versi e Prose,* II, p. 137, et *Epigr. ined. di L. A.*, publiées en 1827 d'après un ms. de Bologne.

mes de deux vers; dans les pièces un peu plus longues, il en résulte une certaine monotonie. Les rimes croisées sont ici tout à fait exceptionnelles [1]. En outre, les vers, dans les manuscrits et les éditions, sont alignés de façon à marquer nettement la division en distiques. Il est à croire que cette disposition a été choisie par le poète en vue d'imiter les vers accouplés de l'épigramme grecque et latine, en distiques, et en même temps pour se conformer à l'usage des rimes plates, si fréquentes dans la poésie française [2].

Au point de vue du contenu, les épigrammes de Luigi Alamanni se divisent en deux catégories bien distinctes, les unes d'inspiration classique, et exceptionnellement biblique, les autres se rapportant à des événements ou à des personnages contemporains. Les premières sont, en majeure partie, de simples traductions, des imitations ou des réminiscences de lectures classiques : l'Anthologie grecque en a fourni le plus grand nombre, puis Théocrite, Moschus, Lucien, Catulle, Ovide, Ausone; ici l'on retrouve un souvenir d'Horace ou de Virgile, là de Tite-Live ou de Plutarque. Le plus souvent ce sont des mots de personnages célèbres : parmi les Grecs figurent Léonidas, Thémistocle, Miltiade, Socrate, Alexandre, Diogène; parmi les Romains, Horatius Coclès, Mucius Scevola, les deux

[1] On trouve les schémas *abba* dans l'épigramme *Povero giorin fui* (*V. e Pr.*, II, p. 137), *ababcc* dans l'épitaphe *Della giovine Elisa* (*ibid.*, p. 143) et *aba* dans la pièce qui suit immédiatement la précédente (*ibid.*), enfin *abab* dans l'épigramme *Se agli Dei* (*ibid.*, 144). Il ne faut pas ranger parmi les épigrammes d'autres pièces très courtes qui nous sont parvenues sous le nom d'Alamanni, mais avec une structure métrique toute différente, par exemple le dialogue traduit d'Horace (*Mentre ti fui grato*, voir ci-dessus p. 232, n° 1) et l'octave publiée dans le *Libro V delle Rime* (1555), p. 465. Quant aux neuf fragments d'Alamanni qui se trouvent cités par Lodovico Guicciardini dans ses *Hore di ricreatione* (Paris, 1623), ce sont simplement des extraits d'œuvres plus longues de notre poète.

[2] Voir par exemple les épitaphes de Marot. — La forme particulière de l'épigramme qu'Alamanni avait inaugurée ne s'est pas imposée à ses successeurs italiens; lorsqu'il s'agit d'épigrammes de plus de deux vers, les rimes croisées ont été préférées en général, mais le différent alignement des deux vers d'un distique a été maintenu, bien que les vers soient égaux.

Brutus, Curtius, Fabricius, Torquatus, Camille, Cincinnatus, Decius, Fabius, Marcellus, Scipion, Regulus, Caton d'Utique, Cicéron, César, etc..., sans oublier les femmes, Lucrèce, Virginia, Cornélie, Portia, et aussi les deux grands ennemis de Rome, Annibal et Mithridate, auxquels se joint le couple tragique de Massinissa et Sophonisbe ; puis viennent les personnages légendaires, les héros familiers de la poésie classique, Médée, Hécube, Polyxène, Cassandre, Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie, Hélène. Turnus, etc...

Mais à côté de ces épigrammes, que l'on pourrait appeler héroïques, se placent de petits tableaux mythologiques, descriptifs, empruntés le plus souvent à l'Anthologie, et qui mettent en scène Pallas, Endymion, les Nymphes, Vénus, et surtout l'Amour ; ou encore de petits apologues comme celui de l'aveugle et du paralytique, et celui du désespéré qui renonce à se pendre en trouvant un trésor, tandis que celui qui a perdu son trésor se pend à la corde qu'il trouve préparée par l'autre ; puis ce sont quelques propos simplement piquants et d'assez nombreuses maximes morales.

Souvent la traduction d'un modèle ancien est textuelle, et parmi les morceaux de ce genre, il faut citer le plus long, véritable petit poème en vingt-deux distiques, l'*Amor fuggitivo,* imité de Moschus, et dont la place ne paraît pas bien justifiée parmi des épigrammes, d'autant plus que l'original est en hexamètres et non en distiques. La traduction de cette pièce célèbre[1] par Alamanni est fort exacte[2], et, ce qui vaut mieux, elle est aisée et élégante. Pour éviter la monotonie qui devait résulter du rythme ingrat auquel il s'était astreint, le poète a varié adroitement les

[1] Varchi, parmi les contemporains d'Alamanni, a également traduit cette poésie ; on sait que le Tasse s'en est inspiré dans l'épilogue de l'*Aminta* (voir l'appendice de la récente édition de l'*Aminta* publiée par A. Solerti (1901, Turin), pp. 293 et suiv.)

[2] Au v. 34, Alamanni dit que la torche de l'Amour est capable d'enflammer « Nettuno stesso », au lieu du soleil ; mais cela paraît résulter d'un simple contre-sens, le poète n'ayant pas compris que dans ce passage (v. 23) ἅλιον est mis pour ἥλιον.

coupes et placé souvent la pause du sens à l'intérieur du vers. Cet artifice, rarement mis en œuvre ailleurs par Alamanni, prouve que du moins il sentait combien l'emploi du distique rimé dans la poésie narrative avait besoin d'être surveillé, corrigé, compensé pour ainsi dire par une certaine variété de rythme. Les autres épigrammes, plus courtes (elles sont de huit ou dix vers au maximum) ne présentaient pas le même inconvénient. La petite pièce traduite de Théocrite, où l'on voit l'Amour se plaindre de la piqûre d'une abeille[1], peut être citée comme un des meilleurs exemples du style d'Alamanni dans ce genre d'épigrammes.

Il ne s'astreint pas toujours cependant à traduire aussi exactement. Souvent il se contente de tirer d'une idée, d'une image classique, un distique ou un quatrain exprimant une pensée un peu plus personnelle. Parfois il consacre ces courtes compositions à célébrer les modernes : Pétrarque a les honneurs d'une épigramme[2]. Mais c'est surtout à la louange de François Ier, de sa fille Marguerite, à qui les épigrammes furent dédiées, du dauphin, de Catherine de Médicis[3], que le poète s'ingénie à exprimer des pensées flatteuses sous une forme lapidaire ; et ses épigrammes deviennent des épitaphes[4] lorsqu'il lui faut pleurer un membre de la famille royale, comme le prince Charles, mort le 9 septembre 1545[5].

En résumé, l'épigramme d'Alamanni, historique, héroïque, mythologique, descriptive, laudative ou funèbre, ne présente jamais ce caractère ironique et plaisant, ne contient aucun de ces traits mordants à l'adresse des personnes, qui sont devenus les caractéristiques du genre. A cet

[1] *Versi e Prose*, II, p. 141 ; Anacréon a aussi composé une courte poésie sur ce thème, mais Alamanni a traduit plus probablement l'idylle XIX de Théocrite.

[2] Epigr. *Come nate da lui...* (*V. e Pr.*, II, p. 143).

[3] Voir les onze premières épigrammes publiées dans l'édition des *Versi e Prose*, II, pp. 124-126.

[4] Deux épitaphes parlent d'une Elisa et d'une Luisa que je ne puis identifier (*V. e Pr.*, p. 143).

[5] *Ibid.*, p. 144.

égard il ne doit rien à Catulle ni à Martial, les maîtres de l'épigramme. Il n'était conforme ni au caractère doux, pacifique, bienveillant d'Alamanni, ni à ses intérêts, puisqu'il avait dû se faire courtisan, d'aiguiser et de décocher des traits capables de piquer et de blesser. La seule de ses épigrammes qui contienne un jugement sévère sur le compte d'un vivant est dirigée contre l'empereur, représenté par l'aigle symbolique, auquel s'oppose, cela va de soi, le coq gaulois [1]. Si dans quelques-uns de ses distiques il a essayé d'enfermer une idée plaisante — on n'ose dire malicieuse — c'est toujours sous une forme très générale et en somme médiocrement comique [2].

Pour Alamanni, le mot épigramme a donc conservé strictement sa signification étymologique, et le genre est resté ce qu'il était originairement chez les Grecs : une inscription. Celle-ci peut, à l'occasion, contenir un court tableau, ou l'expression d'une idée morale, sous forme d'exemple ou de sentence ; il ne faut pas y chercher autre chose.

[1] *V. e Pr.*, p. 125.

[2] Voir par exemple les épigrammes sur un ivrogne (*Disse l'ebro Azerol*, p. 136), sur un étranger qui ressemblait à Auguste (*Un peregrin*, p. 138), sur une belle-mère (*La matrigna al figliastro*, p 140), sur la fourmi et le poète Freserio (*Trovando una formica...*, p. 143), etc...

CHAPITRE IV

La Coltivazione.

La *Coltivazione* fut publiée pour la première fois à Paris par Robert Estienne, dans la seconde moitié de l'année 1546[1]. Aucune œuvre d'Alamanni n'a été plus souvent réimprimée que celle-ci[2]; aucune n'a contribué davantage à faire vivre le nom du poète, et n'est plus généralement estimée. C'est, à en croire la grande majorité des critiques, le chef-d'œuvre d'Alamanni; bien que, depuis assez longtemps, on ait perdu l'habitude de le lire, on continue à en vanter les mérites.

Peut-être même cette respectable tradition doit-elle justement quelque chose de sa solidité au fait que la *Coltivazione* a si peu de lecteurs. Quiconque en effet a lu consciencieusement ce poème, d'un bout à l'autre, doit avouer, s'il est de bonne foi, qu'il n'y a pris aucun plaisir. Pourquoi ne pas parler avec une entière franchise, puisque aussi bien l'exemple de la sévérité a été donné déjà, sur ce sujet, par un historien distingué de la littérature italienne[3]? La *Coltivazione* est une œuvre médiocre par l'inspiration comme par l'exécution. D'aimables qualités de style ne peuvent, à elles seules, soutenir l'intérêt d'un poème en six chants, ni en dissimuler les faiblesses. On prendrait sans

[1] Le privilège royal porte la date du 22 août.

[2] On trouvera à l'Appendice IV, n° 2, une bibliographie des éditions de la *Coltivazione*, dont le nombre s'élève à 25; et je ne prétends pas que la liste soit complète.

[3] U. Canello, *La lett. ital. nel secolo XVI* (1880), p. 163: « Bisogna pur convenire che l'elemento poetico vi è estremamente scarso, e vi si ricovera in pochi episodi, quasi del tutto lirici, che l'autore ha saputo intercalare ai suoi secchi precetti. »

doute volontiers son parti de défauts, même graves, si du moins quelques accents personnels venaient par instants réveiller l'attention distraite, en découvrant au lecteur fatigué un coin de la vie ou des pensées du poète. Mais la *Coltivazione* contient peu de ces passages ; encore ne révèlent-ils rien que les *Opere Toscane* n'aient déjà fait connaître plus complètement.

Un pareil jugement chagrinera peut-être les admirateurs fervents de la *Coltivazione* — à supposer qu'il en existe. Aussi faut-il se hâter de les rassurer sur l'impartialité avec laquelle ce poème va être analysé ici. Lorsque le critique étudie des œuvres ennuyeuses, et s'efforce loyalement de montrer quels en ont été pourtant les mérites et l'intérêt, à l'époque où elles virent le jour, il faut au moins lui reconnaître le droit — parfois la consolation — de dire franchement qu'elles sont ennuyeuses. Mais lorsqu'il s'agit, comme ici, d'un poème consacré par une réputation séculaire, ce même critique, en usant de ce droit, s'impose le double devoir de justifier sa sévérité et d'expliquer les causes de cette réputation. La pleine intelligence de l'œuvre qu'il s'agit d'étudier ne peut donc qu'y gagner.

---

§ I

Quand et comment fut composée la *Coltivazione*. — Part d'inspiration personnelle. — Les sources.

Dès la fin de 1530, Alamanni avait conçu le projet d'écrire un poème sur les travaux des champs[1]. Mais à quel moment l'entreprise reçut-elle un commencement d'exécution, et par quelles phases successives passa ce long travail jusqu'à l'année 1546 qui en marqua l'achèvement[2] ? Bien

[1] Voir ci-dessus, p. 257, les premiers vers du *Diluvio Romano*, et sur la date de ce petit poème, p. 250.

[2] C'est par une erreur évidente que M. G. Naro donne l'année 1536 comme

qu'il soit difficile de le dire avec certitude, on peut cependant supposer sans hardiesse qu'Alamanni se mit à l'œuvre peu après avoir achevé les petits poèmes, étudiés précédemment, où il semblait vouloir essayer ses forces dans le genre descriptif. Il était alors en Provence; mais ses déplacements continuels pour rejoindre la cour et la suivre dans ses voyages, ses séjours en Italie de 1539 à 1541, durent le retarder ou l'arrêter plus d'une fois, et sans doute il ne put se consacrer à son travail avec suite qu'à partir de 1541. Si la *Coltivazione* fut ainsi écrite par fragments, à d'assez longs intervalles, on trouverait dans cette particularité de quoi expliquer certaines défectuosités du plan, quelques répétitions choquantes, et une absence presque absolue de cohésion entre les divers morceaux dont se compose le poème[1]. Un indice des délais relativement longs qui s'écoulèrent jusqu'au complet achèvement de la *Coltivazione* est fourni par la dédicace. Dès les premiers vers de son œuvre, en effet, Alamanni s'adresse à François Ier ; c'est à ce prince qu'à l'origine il avait voulu la dédier. Mais en 1544, devenu maître d'hôtel de la Dauphine, il dut chercher quelque moyen d'associer cette Florentine, sa nouvelle protectrice, à l'hommage du poème en langue toscane qu'il était en train d'achever. Faire disparaître le nom de François Ier de tous les passages où il se trouvait déjà était naturellement impossible; du moins Alamanni ne l'a-t-il plus répété une seule fois dans les treize cents derniers vers[2], et il adressa à Catherine de Médicis la curieuse

date de l'achèvement et de la dédicace du poème *(op. cit.*, pp. 104-105), et il n'y aurait même pas lieu de relever cette bévue, si elle n'était passée de sa brochure dans quelques-uns des comptes rendus qui en ont été faits *(Rassegna critica della lett. ital., IV* (1899), p. 199).

[1] Il est évident que jusqu'à la publication du poème, Alamanni y fit des remaniements et des additions ; vers la fin du l. I, par exemple, au v. 1101, l'allusion à la mort du troisième fils de François Ier, Charles, duc d'Orléans, nous reporte après le 9 septembre 1545.

[2] C'est aux v. 433-443 du l. V que se rencontre la dernière mention du roi ; il eût été cependant assez naturel de retrouver encore son nom dans la conclusion de la *Coltivazione*.

dédicace qui fut imprimée à la suite de la première édition : c'est à la Dauphine qu'il offrait sa *Coltivazione* afin qu'elle la présentât au roi, dont le nom restait inscrit sur le titre[1].

L'idée de consacrer une œuvre entière à chanter la vie et les travaux des champs fut sans doute inspirée à Luigi Alamanni par les *Géorgiques* de Virgile : il s'agissait de rouvrir à la littérature italienne un genre illustré par un des poèmes les plus célèbres de l'antiquité. D'ailleurs l'imitation partielle qu'un Florentin, Giovanni Rucellai, avait déjà faite d'un livre des *Géorgiques* dut mettre Alamanni sur la voie de cette restauration de la poésie didactique[2]. Mais il est surtout intéressant de rechercher si, de par sa nature ou son éducation, notre poète était particulièrement doué pour opérer cette résurrection d'un genre longtemps négligé.

Quelque bonne volonté que l'on y mette, on trouverait difficilement dans la vie d'Alamanni, avant son exil définitif, un seul trait qui fît présager de sa part un intérêt si vif pour les travaux agricoles. Le cadre où sa figure nous est apparue pour la première fois est celui des *Orti Oricellari*, plus peuplés d'humanistes et d'hommes politiques que de laboureurs et de bergers. C'est à la ville, au milieu des luttes des partis, que s'est déployée son activité et formée sa physionomie morale. Sans doute il avait eu l'occasion d'observer la nature, et ses vers sont là pour montrer qu'il n'était pas indifférent aux spectacles qu'elle lui offrait : il en associait volontiers les tableaux, tantôt sombres, tantôt joyeux, à l'expression de ses sentiments intimes. Mais ce sentiment de la nature, tel qu'il se manifeste dans ses compositions juvéniles, poésies d'amour ou églogues, ne dépasse pas en vivacité et en originalité ce que l'on pouvait attendre d'un disciple fidèle de Pétrarque, de Virgile et de Théocrite. Cette inspiration chez Alamanni

[1] Appendice II, n° 78. La place même accordée à cette lettre, sur un feuillet double, non numéroté, à la suite du privilège, est fort curieuse.

[2] Le poème de G. Rucellai, *le Api*, composé en 1523-1524, avait été publié en 1539.

n'est ni assez personnelle ni assez forte pour régénérer la poésie géorgique et animer de son souffle un ouvrage en plus de cinq mille vers [1].

Plus importante, comme symptôme des aptitudes d'Alamanni à décrire la vie calme et le bonheur modeste des paysans, était la philosophie douce et résignée du moraliste qui avait si complaisamment prêché le désintéressement, exalté les vertus qui font cortège à la pauvreté, et flétri l'ambition avec tous les crimes qu'elle engendre. Au sortir des luttes de la politique, dont il ne connut guère que les amertumes, il jetait un regard d'envie sur ces existences laborieuses qui se poursuivaient régulières, au milieu d'un silence à peine interrompu par les échos lointains des discordes des peuples. Pour tout dire en un mot, son imagination avait un tour idyllique assez prononcé [2]. Mais avant 1530, tout cela n'apparaît dans son œuvre que sous forme d'aspirations assez vagues. Même en tenant compte de sa prédilection pour la poésie purement descriptive, on n'arrive qu'à cette conclusion: Alamanni était alors fort capable de goûter les *Géorgiques*; il a pu concevoir le projet d'en traduire une portion plus ou moins longue, mais non de les refaire à sa façon, en y apportant une part assez notable d'inspiration personnelle.

Après 1530, au contraire, diverses circonstances favorisèrent cette entreprise et initièrent Alamanni aux douceurs et à la poésie de la vie rustique. L'exil en effet ne fit pas de lui, du jour au lendemain, un courtisan, comme on est trop disposé à le croire: il vécut assez longtemps en Provence, où la munificence de François Ier lui avait assuré les revenus d'une terre, le Jardin du roi à Aix, dont il surveilla l'exploitation avec le plus vif intérêt. Les accents désolés avec lesquels il décrivait en 1536, les

[1] M. G. Naro a eu l'idée assez heureuse de rechercher dans les poésies antérieures d'Alamanni les germes de la *Coltivazione*; c'est un des passages les moins inutiles de la brochure qu'il a consacrée au poète (pp. 88-90); mais les citations qu'il fait pour montrer comment le sentiment de la nature avait déjà inspiré Alamanni ne peuvent que fortifier la conclusion négative à laquelle je suis arrivé sur ce point.

[2] Cfr. Naro, pp. 94-97.

ravages causés par la campagne de Provence dans ce domaine

ove il mio re sovrano
M'ha dato albergo, e dove dolcemente
Mi sto, dal volgo e dal pensier lontano [1],

nous présentent un Alamanni peu connu, mais bien réel, à la fois poète et gentilhomme campagnard, très préoccupé de sa récolte, très attentif aux travaux de ceux qui cultivaient sa terre. Lorsqu'il s'éloignait de cette retraite aimée pour rejoindre la cour, remontant la vallée du Rhône, traversant la Bourgogne et la Champagne, puis accompagnant le roi sur les bords de la Loire, jusqu'en Bretagne, ou encore en Normandie, en Picardie, ce pays de France aux horizons nouveaux pour lui, si fertile, si bien cultivé, si prospère, fixait fortement son attention : il observait, interrogeait les gens, frappé surtout de la sécurité dont les paysans semblaient jouir. Il faisait alors un douloureux retour sur la situation de Florence et sur la triste condition des campagnes à la suite du siège. De ce contraste Alamanni n'a pas senti uniquement ce qu'il avait de pénible pour son cœur de Florentin ; il a été aussi pénétré d'admiration et de reconnaissance pour ce pays hospitalier qui lui paraissait si beau et si heureux [2]. Jamais encore ce poète ami des émotions douces, ce moraliste épris d'un bonheur modeste, cet exilé altéré de paix, n'avait plus complaisamment caressé le rêve d'une existence à la fois active et tranquille, au contact d'une nature clémente. Ce rêve, il lui

[1] Stances *Io mi stava l'altr'ier...*, st. 7. Alamanni n'a fait aucune allusion à une autre terre, celle de Tullins en Dauphiné, dont il eut aussi le revenu à partir de 1531. Il est probable qu'il n'y vécut guère.

[2] Voir en particulier les sonnets *Come dolce sent'io per queste valli* et *Quand'io veggio il villan con larga speme*. L'impression que la vue des campagnes de France produisit sur le Tasse (lettre à Ercole de'Contrari, 1572), l'admiration surtout que lui inspirèrent nos fleuves, nos rivières au cours paisible, si différents de ceux d'Italie, peut nous donner une certaine idée de ce qu'avait éprouvé Alamanni une quarantaine d'années plus tôt. Encore faut-il observer que, au contraire de ce dernier, qui paraît avoir vu tout en beau, le Tasse s'efforce, dans son parallèle entre la France et l'Italie, de rabaisser la France. Voir ci-après, p. 270, n. 2.

semblait le voir réalisé dans la vie des laborieux ouvriers des champs.

Dans ces conditions, un poème sur l'agriculture ne devait plus être pour lui une simple imitation des *Géorgiques*. Le sujet prenait à ses yeux une importance toute nouvelle : il était désormais en mesure de le traiter avec conviction, sinon avec originalité ; il y pouvait faire entrer beaucoup de souvenirs personnels, beaucoup d'impressions et d'expériences recueillies dans un commerce intime avec ce sol fertile et aimé de Provence et de France.

Ces considérations permettent de dire que la *Coltivazione* est une œuvre d'inspiration française. Comment en aurait-il été autrement, si elle figure au premier rang de celles qu'Alamanni entreprit pour complaire à François Ier, si l'éloge de la France y tient une large place, et si le poète dit expressément lui-même que c'est pour célébrer ce pays qu'il a voulu marcher sur les traces d'Hésiode et de Virgile ?

> Vivi o sacro terren, vivi in eterno,
> D'ogni lode e di ben fido ricetto ;
> A te drizzo il mio stil ; per te sono oso
> D'esser primo a versar nei lidi toschi
> Del divin fonte che con tanto onore
> Sol conobbe e gustò Mantova ed Ascre[1].

Aussi est-il assez plaisant de voir que l'un des mérites que la critique reconnaît le plus volontiers au poème d'Alamanni est de présenter un tableau fidèle de ce qu'était alors la culture en Toscane[2] !

[1] *Coltiv.*, fin du l. I (v. 1132-1137) ; la même idée est exprimée au début de ce même l. I, v. 32-37. Cfr. ci-après, p. 276, note 1.

[2] Filippo Re (*Della poesia didascalica georgica degli Italiani*, Bologne, 1809, p. 12) prétend que Virgile a donné des règles applicables aux campagnes napolitaines, romaines ou lombardes (?), mais qu'Alamanni « dichiarò quelle che convenivano meglio alle campagne della Toscana sua patria : entra nelle più minute particolarità e descrive con molta precisione le pratiche diverse dell'agricoltura degli stati di Firenze : quindi moltissime cose vi sono totalmente nuove ». Cette idée a fait son chemin, et tout récemment M. Vittorio Rossi écrivait à son tour, après avoir observé que la *Coltivazione* est surtout une œuvre d'imitation, qu'Ala-

Il ne faut cependant rien exagérer, et ce serait tomber dans un autre excès que de vouloir trouver dans les descriptions d'Alamanni un reflet direct de la vie et des travaux des paysans provençaux. La *Coltivazione* fut commencée en Provence ; c'est au pied des derniers contreforts des Alpes, et non dans les vallées de l'Apennin, que le poète transporte son lecteur dès les premiers vers [1] ; d'un bout à l'autre de son œuvre, on sent que ce sont les campagnes de France qui la lui ont inspirée [2] ; et quand il lui ar-

manni a su du moins « darle mediante notizie e osservazioni spettanti all'agricoltura toscana del suo tempo un carattere schiettamente paesano ». *(Storia della lett. ital.*, t. II (1901), p. 183).

[1] Parlant du printemps, des pluies et de la fonte des neiges, il dit :

di Favonio il fiato
Tepido e dolce, dispogliando in alto
Del suo nevoso vel l'Alpi canute...
(I, v. 52-54.)

Tout le morceau qui suit, sur la nécessité de protéger les champs et les arbres par des sortes de digues contre des inondations toujours à redouter (v. 61 et suiv.) fait penser aux torrents alpestres plutôt qu'aux ruisseaux de la campagne florentine ; c'est le Rhône et la Durance que désigne ce vers :

Il pietroso torrente, il fiume altero (I, 57).

[2] Dans ce même livre I, mais dans un passage qu'il y a lieu de considérer comme ayant été écrit au plus tôt à la fin de 1545 (v. ci-dessus, p. 265, note 1), Alamanni décrit en termes fort expressifs le caractère propre du paysage français :

Qui vedrà le campagne aperte e liete
Che, senza fine aver, vincon lo sguardo...
Vedrà i colli gentil, si dolci e vaghi
E'n sì leggiadro andar, tra lor disgiunti
Da sì chiari ruscei, sì ombrose valli,
Che farieno arrestar chi più s'affretta.
Quante belle sacrate selve opache
Vedrà in mezzo d'un pian...
Quanti chiari, benigni, amici fiumi
Correr sempre vedrà di merce colmi...
Alma sacra Ceranta, Esa cortese *(l'Oise)*,
Rodan, Sena, Garona, Era *(Loire)*, Matrona,
Troppo lungo saria contarvi a pieno... etc...
(I, v. 1047 et suiv.)

En dehors de ce passage que l'on pourrait être tenté de considérer comme un morceau de bravoure, ayant par suite un caractère particulier, on rencontre en maints endroits des allusions à certains usages

rive de faire quelque allusion aux cultures de son pays natal, c'est comme un souvenir lointain qui remonte à sa mémoire ; là n'est pas l'objet propre de son poème [1]. Mais, sous réserve de ces observations, il est insoutenable qu'Alamanni ait jamais prétendu décrire tel ou tel genre particulier de culture en usage dans un pays déterminé. Ce qu'il a voulu chanter, c'est l'art de cultiver la terre, considéré en lui-même, dans ses caractères les plus généraux. Telle est bien d'ailleurs l'intention qu'annonce le titre tout simple de son ouvrage, la *Coltivazione,* sans aucune addition qui précise ou restreigne le sens du mot [2]; un adepte de la pure doctrine classique ne pouvait concevoir autrement le sujet. Même en ce poème, dont la matière est une série de faits d'observation et de recettes fort particulières, on voit se manifester la tendance, déjà signalée plus d'une fois, à tout généraliser, à présenter en un tableau idéal, comme un résumé complet de l'activité agricole dans tous les pays, et — s'il se pouvait — dans tous les temps.

qu'Alamanni avait appris à connaître en observant de près la vie du paysan français. Par exemple, à propos d'une recette pour la culture des artichauts, il dit :

come c'insegna
Oggi il gallo terren, che a mezzo il verno
Tanti ne può mostrar sì belli et verdi
Che farieno all'april vergogna altrove. (L. V, v. 788-791.)

[1] Voici quelques exemples à l'appui de cette affirmation :

Son di mieter più modi : altri hanno in uso
(Come i nostri Toscan) dentata falce... (L. II, 180-181.)

Même remarque à propos de la façon de faire sécher les figues : *come gli altri fra noi* (l. III, v. 450), ou de préparer le vin : « Alcun vid'io », dit-il (apparemment en France à en juger par ce qui suit),

Alcun vid'io che con più ingegno ed arte
(Come il Tosco villan, che dotto intende
Al dorato suo vin, la cui dolcezza
Tutte altre abbatte, che trebbiano appella)...
(L. III, 201-204.)

[2] Dans la lettre dédicatoire à la Dauphine, le poème est désigné sous cette forme, absolument isolée : *la Coltivazione delle ville ;* mais cette addition, qui ne fut pas maintenue, n'avait aucune valeur restrictive.

L'observation personnelle occupe cependant une certaine place dans la *Coltivazione*, et c'est précisément pour avoir vu de près les ouvriers des champs et s'être intéressé à leurs travaux, qu'Alamanni a pu composer sur ce sujet un aussi long ouvrage. Cet intérêt pour les choses de la campagne se manifeste surtout dans les détails assez nombreux qu'il ne paraît devoir qu'à son expérience propre[1]. A certains égards, le poète eût donc été fort capable de consacrer aux travaux champêtres quelques pages vivantes, colorées, d'un réalisme sain, qui pourraient nous charmer par leur accent de vérité. Malheureusement il n'a pas même tenté de le faire. Nulle part on ne trouverait dans la *Coltivazione* une silhouette de paysan aussi naïvement dessinée, dans la simplicité de son attitude expressive, que celle que Dante a campée, comme en se jouant, dans une comparaison fameuse[2]. Tout est idéalisé : la vie des champs est présentée sous forme d'idylle, et les rudes travailleurs de la terre ont, à en croire le poète, de doux loisirs qu'ils occupent à deviser paisiblement dans des demeures que maint citadin pourrait leur envier[3]. Tout est

[1] Les passages où il est question des prairies (I, 38-122), de la vendange (III, 205 et suiv.) et de la récolte des principaux fruits (III, 460 et suiv.), paraissent contenir bon nombre d'observations personnelles ou recueillies oralement. On en peut dire autant de la cueillette des olives (IV, 45 et suiv.) et de beaucoup de remarques disséminées dans le livre V (culture des jardins).

[2] *Inferno*, c. XXIV, v. 7-15.

[3] Voir en particulier, l. IV, v. 584 et suiv., la description de la maison du fermier, avec chambres au nord pour l'été et au midi pour l'hiver, salle à manger au levant, et enfin un promenoir dont s'accommoderait plus d'un désœuvré :

Quella parte comun dove esso accoglie
I suoi dolci vicin, gli antichi amici,
E, per cacciar la noia, innanzi e'ndietro
Con lenti passi mille volte il giorno
Va misurando e ragionando insieme,
Guardi nel mezzo dì, coperta in modo
Che, poi che'l caldo sol più in alto sale
Ch'ove il meridian per mezzo parte
Il cerchio equinoctial, non possa unquanco
Ivi entro penetrar co i raggi suoi;
Così avrà nel calor più fresca l'ombra,
E nei giorni minor più dolce il cielo.
(L. IV, v. 598-609.)

généralisé : pour ôter à ses remarques personnelles jusqu'à l'apparence d'une détermination trop précise de temps et de lieu, Alamanni les a dispersées et comme noyées dans un flot de vers imités des auteurs anciens.

La question des sources de la *Coltivazione* est une des moins complexes qui puissent se poser devant la critique. Le poète a pris soin de désigner lui-même ses modèles, Hésiode et Virgile. A vrai dire, ses emprunts à Hésiode se réduisent à fort peu de chose, car il n'a paraphrasé qu'en un seul endroit un passage des Travaux et des Jours[1]; encore ne l'a-t-il fait peut-être que par respect pour le vieux poète dont le nom vénéré était indissolublement attaché au genre qu'il s'agissait de renouveler. L'imitation de Virgile occupe dans la *Coltivazione* une place incomparablement plus importante. En dehors des nombreuses idées, images, expressions, où l'on reconnaît, un peu partout, l'écho des *Géorgiques*, à certains moments Alamanni a traduit plutôt que paraphrasé le poème de Virgile[2].

Mais ces œuvres fameuses ne représentent encore qu'une assez faible partie des sources de la *Coltivazione*. Alamanni a fait une étude attentive des traités d'agriculture en prose que nous a légués l'antiquité : au premier rang de ceux-ci, il faut citer les ouvrages de Columelle[3], de Palla-

Un peu plus loin, Alamanni admet que son cultivateur peut avoir des occupations qui l'éloignent momentanément de ses champs :

Qualche causa civil, qualch'altra cura
Di patria, di signor, di studio o d'arme. (*Ibid.*, 735-736.)

C'est donc bien un gentilhomme campagnard plutôt qu'un paysan qu'il nous présente, et qui sait si dans ce tableau Alamanni ne s'est pas peint lui-même, dans son jardin d'Aix ?

[1] *Coltiv.*, l. VI, v. 40 et suiv. (Hésiode, du v. 765 à la fin). On relève encore dans la *Coltivazione* (IV, v. 831-839) un souvenir des Travaux et des Jours (v. 441-447).

[2] Dans le livre I, v. 320 à 900 environ, Alamanni a réuni une série de conseils empruntés aux livres II et III des *Géorgiques ;* la fin du livre VI, à partir du v 347, n'est guère qu'une traduction du l. I des *Géorgiques*, v. 356-465, avec une interversion, les vers 427-465 étant traduits avant les v. 356 et suivants.

[3] Chose singulière, Alamanni ne doit à peu près rien au livre X de Columelle qui, étant écrit en vers, marquait un effort curieux, sinon

dius et de Varron ; en outre le poète a mis à profit certains passages de Sénèque et de Pline l'Ancien, et l'allusion qu'il fait quelque part au livre de Caton [1] prouve qu'il n'a pas ignoré le *De Re Rustica* [2].

Ce sont là les sources auxquelles Alamanni a puisé son information, la matière même de son œuvre [3] ; mais il s'est permis encore d'autres emprunts, d'un genre assez différent, pour embellir et orner son poème. Parmi les morceaux que l'on pourrait appeler décoratifs, il faut citer l'invocation à Vénus, imitée de Lucrèce [4], ou encore la description des quatre âges du monde, dont plus d'un trait remonte au célèbre tableau qu'en avait tracé Ovide [5]. Viennent ensuite de simples réminiscences d'Horace, de Tibulle, de Catulle ;

heureux, pour élever à la dignité de poème didactique un sujet par lui-même assez aride.

[1] *Coltiv.*, l. V, v. 805 ; quelques réminiscences des préceptes de Caton apparaissent au l. IV, v. 757 et suiv.

[2] On pourrait se demander si Alamanni n'a pas utilisé la compilation de Piero dei Crescenzi, que l'imprimerie avait fort vulgarisée soit sous sa forme originale (*Ruralium commodorum libri XII*, 1471, 1478, etc... jusqu'à 1548), soit dans la traduction italienne (Florence, 1478 ; Bâle, 1495 ; Venise, 1504, 1511, 1519) ou même française (Paris, 1486, 1516, 1521 ; Lyon, 1530 et 1539). Il m'a été impossible de vérifier cette hypothèse, car les passages de la *Coltivazione* où j'ai remarqué le plus de ressemblance avec la compilation de Piero dei Crescenzi, se retrouvent tels quels chez Palladius ou chez Columelle, leur source commune.

[3] M. G. Naro, dans l'étude qu'il a consacrée à la *Coltivazione*, a eu l'idée de dresser, livre par livre et vers par vers, un tableau des imitations relevées dans le poème d'Alamanni (pp. 111-116) ; c'est une intention méritoire et, telle qu'elle est, la liste qu'il a ainsi obtenue est instructive ; encore que fort incomplète ; le relevé des emprunts faits à Palladius est particulièrement insuffisant ; les quelques souvenirs de Pline et de Caton n'y figurent pas, bien que Bianchini les ait signalés dans ses notes sur la *Coltivazione* (éd. de Vérone, 1745, et de Milan, 1804). J'ai eu l'occasion de relever, sur les marges d'un exemplaire du poème (Padoue, 1718) conservé à la bibliothèque Riccardienne de Florence, les annotations manuscrites qu'y a mises Anton-Maria Salvini ; beaucoup ont trait aux sources du poème, mais elles ne présentent pas l'intérêt que l'on pourrait croire tout d'abord. Il m'a paru inutile de refaire, en le complétant, le tableau ébauché par M. Naro ; la *Coltivazione* n'est pas une œuvre d'art telle qu'il vaille la peine d'étiqueter avec tant de soin l'origine de tous les morceaux — on ne peut dire de toutes les perles — qui la composent.

[4] *Coltiv.*, I, 268-297.

[5] *Coltiv.*, II, v. 301 et suiv.

ce ne sont pas des imitations proprement dites, mais on y trouve une preuve nouvelle du nombre et de la variété des souvenirs classiques dont était meublée la mémoire d'Alamanni. La *Coltivazione* leur doit en grande partie ce caractère érudit qu'il considérait assurément comme indispensable à la vraie poésie.

A côté de ces éléments antiques, il ne faut pas oublier de signaler, parmi les imitations de pure forme, qui intéressent l'étude du style plutôt que celle des sources, quelques réminiscences dantesques. Elles sont assez rares dans l'œuvre d'Alamanni pour que l'on ne doive pas les passer tout à fait sous silence[1].

L'œuvre qui sortit de toutes ces imitations, groupées autour d'une inspiration personnelle dont il serait injuste de vouloir diminuer l'importance, devait avoir au moins un mérite, dans la pensée du poète, celui de la nouveauté. Personne encore, depuis l'antiquité, n'avait entrepris de marcher sur les traces d'Hésiode et de Virgile. Giovanni Rucellai n'avait pas envisagé dans son poème toutes les formes de l'activité agricole : il ne s'était attaché à en décrire qu'un aspect fort particulier, la culture des abeilles. Alamanni pouvait revendiquer avec une certaine fierté l'honneur d'avoir rénové un genre abandonné depuis des

[1] On trouve au l. I, v. 1090-1091, une citation positive de Dante (*Purg.*, VI, 125-126) :

Italia inferma ove *un Marcel diventa*
Ogni villan che parteggiando viene.

Quelques autres réminiscences d'expressions peuvent être signalées : l III, v. 17-18 (*Purg.*, I, 2, et *Parad.*, II, 7), et surtout v. 558 et suiv., dans le tableau de la fermière occupée à filer avec ses filles :

Alla rocca talor traggon la chioma (cfr. *Parad.*, XV, 124),

souvenir qui reparaît avec une légère variante au l. VI, v. 466. Bianchini cite encore quelques réminiscences dantesques, moins significatives, et fait d'autres rapprochements, peu nombreux et peu importants, avec certains passages de Pétrarque, de Boccace, de l'Arioste. Voici un souvenir de Pétrarque qui lui a échappé (l. III, v. 331) :

E la toglie al sepolcro e'n vita serba (cfr. *Tr. Fama*, I, 9).

En somme, ces quelques réminiscences des plus grands poètes italiens sont tout à fait insignifiantes, quand on les compare aux imitations positives d'auteurs antiques.

siècles[1]. Il reste à examiner si l'œuvre, à laquelle avait donné naissance une si noble ambition, était capable de soutenir les redoutables comparaisons qu'elle provoque.

---

§ II

Le plan de la *Coltivazione;* ses défauts. — Les digressions. — Le sentiment de la nature ; le sentiment religieux ; la morale. — La description ; la mythologie.

Quelque jugement que l'on doive porter sur la valeur poétique de la *Coltivazione,* il est un point sur lequel les opinions ne sauraient beaucoup différer : le plan du poème est d'une rare maladresse, et l'on est amené à supposer qu'Alamanni ne l'a ni conçu ni exécuté en une seule fois. Les quatre premiers livres, où sont décrits tour à tour les travaux de chaque saison, répondent à une division acceptable et naturelle ; il se peut qu'elle présente certains inconvénients au point de vue artistique ; du moins est-elle fondée en raison. L'addition de deux livres, l'un sur la culture des jardins, l'autre trai-

[1] On trouvera cités plus haut (p. 269) deux passages du livre I où Alamanni se vante d'avoir le premier entrepris de composer un poème géorgique. Au début du livre III il revient avec plus de force encore sur cette idée, et en des termes qui semblent faire entièrement abstraction du petit poème de G. Rucellai :

> Voi mi potete sol menar al porto,
> Francesco invitto, per questa onda sacra,
> Che per lo addietro ancor non ebbe incarco
> D'altro legno toscano, e primo ardisco
> Pur col vostro favor dar vele ai venti. (L. III, v. 15-19.)

Il est cependant difficile d'admettre qu'Alamanni ait complètement ignoré *le Api*, ou ait affecté de les ignorer ; précisément l'auteur de la *Coltivazione* a laissé de côté l'épisode des *Géorgiques* déjà repris par son devancier, quoiqu'il offrît une ample matière à développements poétiques. Dans sa pensée, sans doute, la véritable poésie géorgique, qu'il se piquait d'inaugurer dans la poésie italienne, était celle qui traite de l'agriculture proprement dite.

tant des jours favorables et défavorables, des signes du zodiaque et de l'art d'observer la lune et le soleil, est beaucoup moins justifiable. Par l'étrange disproportion qu'ils présentent au point de vue de la longueur, ces deux livres ont déjà quelque chose d'anormal : le sixième est très sensiblement plus court que la moitié du cinquième [1].

L'étude de leur contenu ne peut que confirmer cette première impression.

L'idée de traiter en un livre particulier des soins à donner aux jardins a sans doute été suggérée à Alamanni par Columelle ; celui-ci avait consacré à ce sujet deux livres sur douze (X et XI). Mais ce qui rentrait bien dans le plan de l'agronome latin ne devait pas nécessairement convenir au poème du Florentin. Columelle traite successivement des semailles, de la moisson, des vergers, des vignobles et des arbres, du gros et du petit bétail, sans oublier ni les animaux de basse-cour ni les abeilles. En un mot il a divisé la matière de son livre en catégories qu'il passe en revue, les épuisant l'une après l'autre. Dans ces conditions, il ne pouvait se dispenser de donner une place, et même une place assez large, aux soins du jardin potager et des fleurs. Le cas d'Alamanni est bien différent : ayant adopté précédemment l'ordre des saisons, il a dû mener de front, dans ses quatre premiers livres, la culture des céréales, de la vigne et des diverses espèces d'arbres, l'élevage des troupeaux et l'entretien des pâturages. Pourquoi les légumes et les fleurs n'ont-ils pas trouvé place dans chacun de ces quatre tableaux successifs, qui devraient résumer toute l'activité du cultivateur ? Palladius, qui s'est attaché à décrire ainsi, mois par mois, les divers travaux des champs, n'a pas manqué d'exposer, dans chacun de ses livres, toutes les opérations, à quelque ordre qu'elles appartiennent, sur lesquelles doit veiller le parfait agriculteur. On ne voit pas d'ailleurs comment il aurait pu se dispenser

[1] Le livre V compte 1,238 vers ; le VIe n'en a que 510. La disproportion est un peu moins forte entre les autres livres : l. I, 1,141 vers ; II, 782 ; III, 849 ; IV, 900. Je rappelle à ce propos que les quatre livres des *Géorgiques* ont respectivement 514, 542, 566 et 566 vers.

de le faire, car entre l'ordre chronologique et l'ordre méthodique il faut nécessairement choisir. Alamanni a essayé de concilier, ou plutôt de superposer les deux méthodes, en passant de l'une à l'autre, au détriment de la logique, et sans profit pour la variété. En effet, il s'est trouvé fatalement amené à reprendre, dans le corps du livre V, l'ordre des saisons qu'il avait suivi antérieurement, et les répétitions qui résultent de ce fait accusent plus fortement encore la monotonie foncière du sujet.

Enfin, que dire du livre VI, avec ses généralités qui conviendraient mieux à une introduction qu'à une conclusion ? Jusqu'à ce dernier livre, du moins, les préceptes d'Alamanni avaient gardé un certain caractère de précision ; on pouvait toujours penser que le poète mêlait un peu d'expérience personnelle aux enseignements qu'il puisait dans les auteurs. Ici toute illusion s'évanouit définitivement : les textes qu'il paraphrase n'ont même pas l'apparence de la plus lointaine utilité pratique ; il n'imite plus, il traduit éperdument Virgile, jusqu'au moment où, saisi d'une sorte de lassitude, il s'arrête sans même avoir trouvé, en guise de conclusion, une réflexion générale, une pensée, si banale qu'elle soit, indiquant que c'est la fin. La plume lui tombe des mains au moment où il traduit ces mots :

> hinc ille avium concentus in agris,
> Et lætæ pecudes et ovantes gutture corvi [1].

Visiblement il n'a plus la force de continuer, et le lecteur qui l'a suivi jusque-là lui en sait bon gré. Mais pourquoi s'est-il arrêté précisément à cet endroit? Parce que, apparement, il fallait bien finir une fois [2] ; au point de vue d'une composition rigoureuse, la raison n'est pas suffisante [3].

[1] *Géorgiques*, I, 422-423.

[2] A dire vrai, il y a encore cette raison, qui n'est pas beaucoup meilleure : il avait déjà traduit les vers 427-465 du l. I de Virgile *(Colt.*, VI, v. 347 et suivants), puis il avait repris plus haut le poème latin, au v. 356; arrivé au v. 423, la matière lui manquait donc brusquement (voir ci-dessus, p. 273, n. 2).

[3] Ginguené, qui jugeait la *Coltivazione* avec une extrême indulgence, en admirait fort le plan *(Hist. litt. d'Italie*, IX, p. 12) ; il devait cependant

Les quatre premiers livres dénotent plus de soin, dans l'ensemble aussi bien que dans les détails. Pourtant il n'est pas besoin d'être grand clerc pour apercevoir les inconvénients de l'ordre chronologique auquel s'est arrêté Alamanni. Tout d'abord ces quatre livres ne pouvaient avoir une importance égale, car les quatre saisons n'offrent le même intérêt ni au point de vue poétique ni au point de vue agronomique [1]. Ce plan d'ailleurs convient surtout à un traité essentiellement pratique, à un manuel d'agriculture comme celui de Palladius, sorte de memento ou de calendrier agricole, où se trouvent exactement énumérés, dans l'ordre où ils doivent être effectués, tous les travaux de la ferme et du jardin. De tels ouvrages ont sans doute leur utilité ; mais jamais on n'a pensé que tel fût l'objet du poème géorgique. Bien loin de s'adresser aux cultivateurs, il est écrit pour les lecteurs citadins, qui ne connaissent guère la campagne que pour l'avoir traversée à la hâte ou y avoir traîné leur désœuvrement. C'est ce public, indifférent et mal informé, qu'un Virgile a voulu atteindre et intéresser, pour lui prouver que cette vie de labeur modeste et obstiné, à laquelle

convenir que ce sixième livre pourrait être regardé « comme un long fragment auquel l'auteur, après l'avoir fait, n'aurait pu assigner une place » (p. 19). Il se pourrait que les choses se soient en effet passées ainsi ; pour démontrer le contraire, il ne suffit pas de faire observer, avec Ginguené, que les premiers vers du poème annoncent ce sixième livre ; rien ne prouve que ces premiers vers n'aient pas été retouchés après coup. En ce qui concerne la brusquerie avec laquelle se termine le dernier livre, on remarquera que le précédent finit aussi d'une façon fort inattendue et sans un mot de conclusion ; le poète s'arrête sur un détail insignifiant, et combien poétique ! Qu'on en juge : Alamanni vient de dire a quelle époque il convient de semer et de cueillir l'ail pour qu'il ait un goût moins fort, et il ajoute :

Allor senza altra offesa
Del molesto odor, potrà narrar,
Quanto vorrà vicino, i suoi tormenti
Alla donna gentil che gli arde il core !

[1] C'est pour cela sans doute que, dans le livre IV, consacré aux travaux d'hiver, Alamanni a traité, en plus de 500 vers, de questions générales comme la construction et la disposition de la maison, et le choix des domestiques, depuis le régisseur jusqu'au berger (v. 307-852), toutes choses qui n'ont qu'un rapport lointain avec l'hiver.

sont astreints les paysans, mérite d'être mieux connue et plus estimée, car elle a sa grandeur et sa poésie. Pour arriver à ce but, il importe peu de signaler avec précision le rapport de temps qui doit exister entre les divers soins à donner aux troupeaux, aux arbres fruitiers, à la vigne ou au blé. Mieux vaut choisir, parmi les aspects variés de la vie rustique, les plus propres à éveiller la sympathie du lecteur et à frapper vivement son imagination ; c'est sur eux qu'il convient de concentrer toute l'attention, de façon à faire jaillir des tableaux qu'ils présentent la poésie et l'émotion qui y sont contenues. Virgile ne s'y était pas trompé. Alamanni, préoccupé surtout, semble-t-il, de faire autre chose que ce redoutable devancier — car on ne saurait admettre qu'il ait voulu faire mieux — a cru pouvoir écrire son poème sur le plan d'un manuel à l'usage des cultivateurs. Cette erreur initiale a sa répercussion dans toute l'économie de la *Coltivazione* [1].

Alamanni, en effet, a pris très au sérieux son rôle de précepteur donnant aux fermiers d'utiles conseils. S'il n'en était ainsi, aurait-il demandé à un Varron, à un Columelle, ou à un Palladius, tant de menues prescriptions dont Virgile n'avait eu garde d'encombrer ses *Géorgiques* ? Se serait-il refusé surtout la faculté d'égayer son œuvre au moyen d'épisodes poétiques, peu faits sans doute pour instruire un vigneron ou un laboureur, mais si propres à retenir l'attention d'un lecteur moins occupé ? Son erreur sur ce point ne pouvait être plus complète ; il a écrit, avec une satisfaction où perce une intention critique à l'adresse de Virgile :

Non mi vedrete andar con larghi giri
Traviando sovente a mio diporto
Per lidi ameni, ove più frondi e fiori
Si ritrovan talor che frutti ascosi ;
Ma per dritto sentier mostrando aperto
I tempi e'l buon oprar del pio cultore.

[1] *Coltiv.*, l. III, v. 20-25. M. E. Percopo émet l'opinion que ce poème a pu rendre des services aux paysans (*Gesch. der ital. Lit.*, p. 347) ; c'est peu vraisemblable.

Mais ces longs détours ne sont-ils pas précisément ce qui a toujours assuré aux *Géorgiques* les lecteurs qui font défaut à la *Coltivazione?* Prétendre écrire un ouvrage sur un sujet aussi aride en s'interdisant tout ornement accessoire, c'était presque une gageure.

Du reste, Alamanni se flatte lorsqu'il prétend ne jamais s'écarter du droit chemin. Si son ouvrage ne contient pas d'épisodes proprement dits, comme celui de Virgile, on y remarque d'assez nombreuses digressions; or on peut se demander si ces morceaux sont tous adroitement rattachés au sujet et en augmentent l'intérêt; en outre, la place que choisit le poète pour ouvrir ces parenthèses n'est pas sans importance. Virgile ne s'est permis ces « larghi giri », dont parle Alamanni, qu'à la fin de chacun de ses quatre livres [1], et c'est dans le dernier, comme pour servir de couronnement à l'œuvre entière, qu'il a placé le plus long et le plus célèbre épisode. Soumis à ces règles sévères, l'usage des digressions, loin de nuire à l'économie générale du poème, devient un des éléments constitutifs du plan; c'est comme un repos que l'auteur ménage à ses lecteurs après chacune des étapes qu'il s'est proposé de leur faire parcourir.

Si l'on examine les digressions d'Alamanni au double point de vue de leur liaison avec le reste du poème, et de la place qu'elles y occupent, on est amené à formuler certaines réserves: quelques digressions se rattachent assez bien au développement sur lequel elles se greffent ; d'autres sont d'une opportunité plus contestable. L'éloge de la vie rustique, auquel font suite les louanges de la France et un retour attristé sur l'état de l'Italie, n'appelle aucune observation; il est, à l'exemple du passage correspondant des *Géorgiques*, assez faiblement relié à ce qui précède [2], et le

[1] Je ne parle pas ici des autres digressions plus courtes, variant de 30 à 60 vers, que Virgile a introduites vers le milieu des livres II, III et IV, toutes d'ailleurs bien rattachées au sujet.

[2] La liaison est pourtant moins bonne chez Alamanni; il vient de parler des soins à donner aux troupeaux et (en 14 vers) aux abeilles; c'est

poète le termine dans les mêmes termes, à la fin d'un livre [1]. Quant à l'éloge du vin et à l'énumération des vertus que lui reconnaît Alamanni, à condition qu'on en use avec modération, c'est une agréable digression, introduite sans effort à propos de la vendange [2].

On ne peut en dire autant de l'interminable description des quatre âges du monde ; elle occupe exactement cent cinquante vers au milieu du livre II, et s'achève par un court éloge de François Ier : rien ne l'annonce, et quand elle est achevée, le poète revient péniblement aux travaux de l'été [3]. Il est encore moins aisé de comprendre pourquoi Alamanni, après avoir parlé du bétail et du cheval, consacre, pour finir le même livre, un court développement à l'invention des armes à feu [4] ; singulière conclusion pour la partie du poème qui devrait concentrer toute notre attention sur les splendeurs de la moisson ! Parfois enfin les digressions de la *Coltivazione* ressemblent trop à de purs exercices de rhétorique, témoin la dissertation au moins inopportune du livre V, sur le fait que les hommes sont doués d'aptitudes et de caractères dissemblables, à propos de la variété que l'on observe entre les diverses espèces de plantes ! Le développement de ces lieux communs s'achève par un éloge du roi de France, et le poète, ne sa-

à ce moment qu'il entame sa digression, dont les premiers mots rappellent une ode d'Horace :

O beato colui che in pace vive (I, 935).

[1] La digression occupe 206 vers chez Alamanni, au lieu de 82 chez Virgile, et se termine comme le livre II des *Géorgiques* :

Ma tempo viene omai che'l freno raccoglia
Al buon corsier, etc...

[2] *Coltiv.*, III, 281-364.

[3] *Coltiv.*, l. II, v. 301-451 ; l'éloge de François Ier occupe les vers 452-465 ; la transition qui ramène le poète à son sujet (v. 466-474) est artificielle et maladroite ; aucun effort n'a même été fait pour justifier ce développement parasite. Ajoutons que cent vers plus loin (v. 509-541), Alamanni trace un tableau de l'humanité primitive qui n'est guère qu'une reprise de la description de l'âge d'or.

[4] *Coltiv.*, l. II, 752-782 ; c'est un des passages où Alamanni a pu se souvenir de quelques vers du Roland furieux (c. XI, st. 23).

chant plus comment revenir à ses jardins, avoue ingénument qu'il s'est égaré [1].

Voilà bien des critiques. Il n'en fallait peut-être pas tant pour montrer que, si le plan de la *Coltivazione* est défectueux dans son ensemble, aucune des parties, considérées en elles-mêmes, ne dénote beaucoup plus d'adresse ; le poète n'a réussi qu'assez faiblement à fondre en un tout harmonieux les matériaux disparates qu'il a fait entrer dans son œuvre. Il reste à dégager de cette matière imparfaitement organisée les quelques éléments personnels de sentiment et d'imagination que l'auteur y a discrètement mêlés.

On sait déjà que cette forte poésie de la nature, que certaines âmes sont capables de découvrir jusque dans les phénomènes les plus simples et les plus ordinaires, n'était pas le fait d'Alamanni. Il n'était pas assez philosophe pour reconnaître dans le cours régulier des saisons, et dans les richesses que la terre prodigue aux hommes, la manifestation d'une force supérieure, toute-puissante, vraiment divine ; car le culte de la nature est une religion. Pour lui tout se réduisait à une idylle agrémentée de noms mythologiques. L'imitation qu'il a faite incidemment de la célèbre invocation à Vénus, par laquelle s'ouvre le poème de Lucrèce, est fort instructive à cet égard. Bien qu'il ait suivi de très près le texte latin, Alamanni y a introduit assez de menues modifications pour que le réalisme puissant de Lucrèce se soit évaporé tout entier dans son élégante et pâle traduction : Vénus n'est plus la force active et bienfaisante qui anime la nature entière, mais seulement la figuration poétique du renouveau [2]. Alamanni n'avait pas l'âme assez religieuse pour

[1] *Coltiv.*, l. III, v. 316-340. La transition qui suit est dépouillée d'artifice :

Deh ! come son trascorse or le mie voci
Dalle zampogne umil tra gli orti usate,
Nelle tragiche trombe oltr'a mia voglia!
Già il perduto sentier riprendo, e dico, etc...

[2] Une comparaison détaillée du passage de la *Coltivazione* (I, 268-297) avec le texte de Lucrèce a été faite avec soin par M. Filippo Caccialanza,

sentir et pour exprimer toute la majesté des phénomènes naturels. Ce n'est pas qu'il soit nécessaire pour cela d'être panthéiste, un chrétien aussi adore dans la création l'œuvre magnifique de Dieu. Un pareil sentiment aurait pu communiquer aux peintures les plus modestes et aux préceptes les plus arides de la *Coltivazione* une vie et une émotion, une beauté en un mot, qui leur font trop constamment défaut.

Le poète qui a composé un livre d'élégies sacrées et sept *Salmi Penitenziali* n'était pourtant pas incapable d'inspiration chrétienne; mais son christianisme manquait de largeur, ou, si l'on veut, de profondeur. Alamanni semble avoir été, avec la plupart de ses contemporains, plus attaché aux pratiques du culte qu'à l'esprit vivant du christianisme : la religion ainsi comprise est une sorte d'assurance contractée ici-bas contre les surprises possibles d'un au-delà incertain. Quelle poésie attendre d'une conception aussi étroite, aussi terre à terre des rapports de l'homme avec Dieu? Quant aux rapports de Dieu avec la nature, il ne paraît pas y avoir songé. Les seuls passages chrétiens de la *Coltivazione* se rapportent à l'observance de diverses prescriptions positives, par exemple le repos dominical, avec lequel d'ailleurs Alamanni admet que l'on prenne certaines libertés[1] ; ou bien ce sont de simples conseils moraux. Le chrétien, chez Alamanni, s'efface volontiers devant le moraliste et l'on retrouve dans son poème didactique bien des idées exprimées déjà dans d'autres parties de son œuvre : la richesse ne procure pas le bonheur[2] et

dans une dissertation intitulée *Le Georgiche di Virgilio e la Coltivazione di Luigi Alamanni* (Susa, 1892), pp. 23-30.

[1] Le paysan, une fois la messe entendue, pourra faire certains travaux tels que mettre à sec un ruisseau qui risque de mouiller son grain, redresser une haie abattue par le vent ou par quelque malfaiteur, soigner les brebis malades, curer les fossés, et d'une façon générale, ranger et nettoyer,

E molte cose ancor che nulla mai
Vietò religion. (IV, 863-867.)

[2] *Coltiv.*, II, 403 et suiv. :

Perché, stolti, cerchiam ricchezze e stato? etc...

la prospérité, qui fait tant d'ingrats et de paresseux, doit au contraire nous rendre reconnaissants envers Dieu, et stimuler notre activité [1]. Le travail, en effet, est la loi de la vie, [2] et la véritable dignité de l'homme consiste dans l'exercice incessant de ses facultés [3]. Or l'activité humaine a ceci d'admirable qu'elle peut souvent corriger la nature, ou du moins collaborer avec elle, l'améliorer, l'aider à produire des résultats plus complets et plus beaux [4].

Ce sont là des idées sérieuses et nobles, que le poète a exprimées avec conviction [5]. Elles ne suffisent cependant pas à constituer une philosophie, ou simplement une conception poétique de la nature. Avec tout son siècle, Ala-

[1] III, 606-620; voir aussi II, 287-300.

[2] II, 297 et suiv. :

...Non consente il ciel ch'un uom mortale,
Senza mille sudor, mille alti affanni
Meni i suoi giorni, e pigramente avvolto,
Neghittoso nel sonno indarno viva.

[3] II, 431 et suiv. :

Nessun lasci andar, vivendo a vôto,
Quel che senza tornar trapassa e vola :
In qualche opera gentil dispense il tempo
Ove l'inchinan più natura ed arte,
Onde a cosa immortal più s'assomiglie.

[4] I, 489 et suiv. :

L'arte umana
Altro non è da dir ch'un dolce sprone
Un corregger soave, un pio sostegno,
Un esperto imitar, comporre accorto,
Un sollecito atar con studio e'ngegno
La cagion natural, l'effetto e l'opra.

On trouve au livre V, à partir du v. 354, le développement d'une idée tout à fait analogue.

[5] En un seul passage de son poème, Alamanni se révèle moraliste plus facile que de coutume, voire franchement épicurien ; c'est dans l'indulgence qu'il témoigne pour une douce ivresse à l'époque où l'on déguste le vin de la dernière récolte :

in quel giorno è lode
D'aver tremante il pie, la lingua avvinta,
Lieto il pensier, e non saper soletto
Senza molto cercar trovar l'albergo (III, 230-233).

Il faut penser que l'expression *è lode* dépassait la pensée du poète, car Alamanni n'a pas, en général, ces allures bachiques.

manni s'intéresse beaucoup plus à l'homme, dont la Renaissance a surtout glorifié la raison et la puissance, qu'au monde extérieur. Depuis Lucrèce et Virgile jusqu'au XVIIIe sicle, on ne voit pas que la nature ait été la grande inspiratrice des poètes. Aussi serait-il injuste de rendre Alamanni responsable d'une faiblesse dont aucun écrivain de son temps n'a été tout à fait exempt. Du moins les idées morales qu'il a répandues dans son œuvre donnent-elles à plusieurs passages de ce poème incolore un accent personnel qui a son prix. Mais la note vraiment individuelle apparaît mieux encore dans les passages où Alamanni fait allusion à la situation politique de l'Italie, et exhale sa douleur patriotique. La *Coltivazione* renferme plusieurs digressions de ce genre[1]; elles n'ont d'ailleurs qu'un rapport fort lointain avec le sujet lui-même; ce sont, comme on l'a remarqué[2], des intermèdes lyriques, dont le seul tort est de répéter ce que le poète avait déjà dit, et bien dit, ailleurs.

Alamanni semble donc n'avoir su mettre de poésie véritable ni dans la conception même de son sujet, ni dans de brillants épisodes habilement rattachés au plan général; sa personnalité ne se dégage que de quelques morceaux d'un caractère moral ou patriotique, qui ne tirent pas leur intérêt directement de la matière de l'œuvre. Faudrait-il conclure de là qu'Alamanni à décidément échoué dans son entreprise?

Une pareille conclusion serait d'une sévérité excessive. En y regardant de près, on s'aperçoit, en effet, que la *Coltivazione* contient quelques passages où se révèle, avec

[1] *Coltiv.*, I, v. 435-438, et surtout v. 1011 et suiv., où le poète oppose à la prospérité de la France la triste situation de son pays natal. Au livre II, v. 436-441, à propos de l'emploi que chaque homme doit faire de ses facultés, Alamanni s'étend complaisamment sur les services que l'on peut rendre à sa patrie, et l'on sent comme un regret du poète de n'avoir pu faire ce noble usage de son activité. Le livre IV contient (v. 393-415) un sombre tableau du sort des populations italiennes; ces accents douloureux reparaissent une dernière fois dans le livre V, v. 415-432.

[2] U. Canello, cité précédemment (p. 263, note 3).

le tour qui lui était familier, l'imagination poétique de l'auteur; l'étude attentive des sources nous en garantit d'ailleurs l'originalité. On y peut surprendre sur le vif son procédé de développement préféré. Veut-il, par exemple, faire sentir toute l'importance des soins à donner aux prairies, et montrer les dangers auxquels s'expose celui qui n'a pas su mettre en réserve, pour l'hiver, une quantité de fourrage suffisante ? Au simple énoncé de cette idée il substitue tout un tableau ; le lecteur a devant les yeux une petite scène qui doit éclairer sa raison en frappant d'abord son imagination : le fermier imprudent voit avec désespoir son troupeau souffrir de la faim et du froid ; ses bœufs languissent, et lorsque vient la saison des labours, il ne peut les atteler à sa charrue :

lagrimando mira
L'altrui campo vicin solcato e lieto,
Il suo vedovo e sol, l'aratro e'l giogo
Starsi, lassi ! lontan, negletti e sparti[1].

S'il s'agit de la récolte du lin, insuffisante par suite de la maladresse du cultivateur, c'est la désolation de la fermière et de ses filles qui nous est décrite ; celles-ci, en effet, n'auront rien à tisser :

la fida sposa,
Le caste figlie ne vedrà piangenti
Aver al più gran gel la fronte aperta,
E nel più sacro dì la mensa e'l letto
Senza candido vel negletti e nudi[2].

C'est encore par un tableau de la misère et de la honte à laquelle il expose tous les siens, que le poète avertit le paysan des dangers que peut provoquer la moindre négligence dans la gestion de son patrimoine : il ne doit pas lui suffire de conserver jalousement ce que ses pères lui ont légué ; l'agriculteur doit encore travailler sans cesse à aug-

[1] *Coltiv.*, I. 106-122. Ici M. Naro (p. 112) cite comme source Hésiode, v. 451-457 ; mais il me paraît douteux qu'Alamanni ait pu tirer de ce passage l'idée de sa description.

[2] *Ibid.*, I, 192-196.

menter son capital, pour assurer à ses enfants une situation égale à celle qu'il a reçue. Sinon, la pauvreté entrera chez lui : sa fille ne se mariera pas; elle aura la douleur de voir toutes ses compagnes épouses et mères, tandis qu'elle continuera à garder les troupeaux ; ses fils seront réduits à devenir serviteurs chez quelque propriétaire plus heureux, et devront essuyer, malgré leurs doléances, les affronts de toutes sortes que l'on n'épargne pas aux mercenaires [1].

Le procédé est simple, et ne manque pas d'agrément. Il ne saurait surprendre de la part d'un poète dont les aptitudes trouvaient leur emploi le plus naturel dans la description; aussi est-ce dans ces rapides esquisses que Luigi Alamanni a mis le plus de sentiment et d'observation. Il y a du naturel et de la vie dans le tableau qu'il trace des travaux auxquels prend part toute la famille du fermier, sa femme, ses frères et jusqu'à ses vieux parents, quand il s'agit de mesurer la quantité de blé récolté, de le mettre en sacs, de le charger sur un âne ou de le porter au grenier [2]. Le poète fait appel à une expérience personnelle pour rendre, par une comparaison frappante, la soudaineté avec laquelle, en été, peut éclater un orage capable de réduire à néant toutes les espérances du fermier [3]. L'imagination parfaitement réglée, mais toujours aimable et gracieuse d'Alamanni se complaît dans ces tableaux idylliques; il y met une incontestable sincérité, alors même qu'il suit d'assez près son principal modèle, Virgile [4]. Il suffit d'ouvrir

[1] *Coltiv.*, I, 418-434.

[2] *Ibid.*, II, 250-262.

[3] *Ibid.*, II, 143-153. Alamanni fait ici clairement allusion à une expérience personnelle, comme le prouve ce vers :

Vidi in un punto solo i venti e'l mare,

se reportant sans doute au temps où il avait navigué sur les galères d'André Doria. — Une autre comparaison, également empruntée à la vie du marin, se retrouve un peu plus loin dans le même livre (v. 276-282) ; mais celle-ci est beaucoup plus banale.

[4] Voir en particulier l'éloge de la vie rustique, au l. I ; on sent qu'Alamanni, tout en imitant, exprime des impressions ressenties, et trace une série de tableaux qui l'avaient personnellement intéressé.

presque au hasard la *Coltivazione*, surtout dans les premiers livres [1], pour rencontrer de ces courtes descriptions, parfaitement propres à caractériser la manière de l'auteur : c'est là, en effet, qu'il faut chercher sa part personnelle d'invention poétique. Comme originalité, on pourrait assurément souhaiter davantage ; encore est-ce quelque chose, et il est juste d'en tenir compte.

Alamanni a demandé à une autre source d'inspiration l'agrément qui manquait à son sujet : la mythologie est venue à son secours pour lui fournir tout un arsenal d'ornements poétiques. Pourtant une distinction s'impose : il était trop rationaliste, il répugnait trop à l'usage du merveilleux et du surnaturel, pour introduire dans la *Coltivazione* de véritables épisodes fabuleux. Aussi ne l'a-t-il pas fait, se bornant à rappeler par des allusions discrètes les mythes les plus fameux [2]. En revanche, il doit à la mythologie les dénominations, les périphrases dont il se sert pour désigner tout objet qu'il lui eût paru trop plat d'appeler par son nom : Phébus, la fille de Latone, Vulcain, Bacchus, Cérès, Neptune et beaucoup d'autres, reviennent à chaque page ; mais ce n'est pas de ces divinités elles-mêmes qu'il s'agit. Le chêne est consacré à Jupiter Ammon ; l'olivier est l'arbre de Pallas ; les mois sont indiqués d'après la position du soleil dans le zodiaque. De tout cela résulte une étonnante profusion de noms et de souvenirs classiques, peu agréables pour le lecteur moderne, et propres à mieux faire ressortir certaines platitudes que le poète n'a pas toujours su éviter, faute de périphrases consacrées [3].

[1] Il est frappant de voir qu'à mesure qu'Alamanni avançait dans la composition de son œuvre, son imagination s'épuisait ; peut-être s'était-il fatigué de son sujet, et y apportait-il moins d'entrain ; la faiblesse, grande à tous égards, du livre VI, a déjà été signalée. Aux livres IV (v. 785-800) et V (v. 517-523), on relève encore des comparaisons au moyen desquelles il a essayé d'égayer les arides préceptes de Columelle ; mais on remarque plus de rhétorique que de sincérité dans ces deux passages.

[2] Par exemple, au livre V, v. 673-683, le citron fournit l'occasion de rappeler le jugement de Pâris et le jardin des Hespérides.

[3] A maintes reprises Alamanni a dû être embarrassé par la nécessité

Un tel usage de la mythologie relève plutôt de l'étude du style que de celle de l'inspiration proprement dite. Le moment est donc venu de passer à ce nouvel ordre d'idées.

---

§ III

La forme de la *Coltivazione :* versification, langue. — Causes du succès de ce poème ; sa vogue au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe.

Les mérites de la *Coltivazione* énumérés jusqu'ici n'en compensent pas, tant s'en faut, les faiblesses ; ils ne justifieraient guère la réputation dont ce poème n'a pas cessé de jouir. On s'accorde assez généralement à reconnaître que c'est à ses qualités de forme que la *Coltivazione* doit une aussi durable renommée [1] : la langue en est pure ; le style aisé, abondant, ingénieux, n'est pas encore gâté par le mauvais goût qui devait triompher un demi-siècle plus tard dans la poésie italienne. En outre, Alamanni a consacré définitivement l'usage du vers blanc dans une œuvre d'une certaine étendue, tandis que jusqu'alors ce mètre n'avait été employé que dans le dialogue tragique ou dans des pièces de dimensions restreintes. Il convient d'examiner rapidement le poème le plus célèbre d'Alamanni sous ces différents aspects, en commençant par le plus aride, la versification.

de parler des engrais, et il a été réduit à le faire dans les termes les moins poétiques :

Lo sterco colombin, l'antica orina ! (III, 647.)

[1] C'est ce que n'a pas manqué d'observer A. Gaspary *(Storia della lett. ital.*, vol. II, parte 2a, p. 190) : « La si è ammirata, ma essenzialmente per la forma. » Une des plus récentes histoires de la littérature italienne qui ait vu le jour, celle de MM. B. Wiese et E. Pèrcopo *(Geschichte der ital. Litteratur*, p. 347), rend le même témoignage flatteur au style d'Alamanni ; la critique la plus moderne a donc pris sur ce sujet une attitude bien nette.

Il est hors de doute que la publication de la *Coltivazione*, en 1546, marque une date importante dans l'histoire du *verso sciolto*. Toutefois il ne faut rien exagérer : Alamanni avait montré plus d'initiative lorsqu'il s'était servi de ce vers dans ses premières églogues, et un peu plus tard dans ses petits poèmes mythologiques. En l'adaptant au genre didactique, il ne faisait qu'un pas de plus dans une voie déjà largement ouverte, et il ne pouvait plus se vanter d'y marcher seul : Giovanni Rucellai l'y avait précédé de plusieurs années. Il n'en reste pas moins à l'auteur de la *Coltivazione* l'honneur d'avoir consacré l'usage du vers blanc dans un ouvrage de longue haleine, presque à l'heure même où le Trissin échouait de la manière que l'on sait dans une tentative analogue, mais trop ambitieuse.

Le mérite de l'invention ou de la nouveauté mis à part, ce qu'il importe surtout de considérer, c'est l'art avec lequel Alamanni a manié le vers blanc. Là était la véritable difficulté. Lorsque la poésie se prive des ressources de la rime, elle doit déployer, dans la façon d'harmoniser le vers et de le rythmer, une souplesse, une richesse et une variété d'effets sans lesquelles elle ne se distinguerait plus guère de la prose. La monotonie surtout est à craindre, et certaines qualités, telles que la facilité, l'abondance, constituent elles-mêmes un danger, si le poète ne se surveille pas suffisamment. Ces écueils, Alamanni n'a pas su les éviter tout à fait. On a souvent signalé sa prédilection pour les hendécasyllabes accentués sur la sixième syllabe, plutôt que sur la quatrième, c'est-à-dire pour les vers dont le premier hémistiche est constitué par un septénaire. Dans la *Coltivazione*, les hendécasyllabes de ce type sont dans la proportion de 85 % et plus[1]. Le poète a voulu évidemment donner à ses vers la plus grande régularité possible, car il a des préférences marquées même pour la

[1] Exactement 86,2 %. Les chiffres que je donne ici ont été établis après une étude minutieuse d'un millier de vers pris dans toutes les parties de la *Coltivazione*.

place des accents secondaires : il est impossible, par exemple, d'imaginer une répartition plus régulière des accents rythmiques que dans le schéma suivant (´ représente un accent principal, – un accent secondaire) :

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ´ ⏑.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Or les vers répondant à ce type forment la moitié du poème[1], et il n'est pas rare d'en rencontrer cinq, six et jusqu'à sept de suite. En outre, dans la seconde moitié du vers, l'accent secondaire tombe sur la huitième syllabe dans près de neuf cas sur dix[2]. Tant d'uniformité engendre forcément une grande monotonie.

Ce serait peu de chose encore, si du moins à la division du vers en deux hémistiches correspondait plus souvent un arrêt du sens, autrement dit si les fortes ponctuations se plaçaient tour à tour à la fin et au milieu du vers. Mais Alamanni termine obstinément ses phrases avec un vers complet ; il paraît ignorer l'usage de l'enjambement ; les rejets de moins de quatre syllabes sont extrêmement rares[3]. En général, les pauses marquées par la ponctuation dans l'intérieur du vers sont plus apparentes que réelles, car le plus souvent la phrase, au lieu de s'arrêter, rebondit sur une conjonction, sur un pronom, sur une simple particule, pour ne s'arrêter qu'avec la fin d'un vers[4]. Si, après ces constatations, on soumet à

[1] La proportion est de 50,1 °/.; elle ne varie pas sensiblement d'une partie à l'autre du poème.

[2] La proportion exacte est 89,2 °/..

[3] Au livre I, v. 399, je relève le plus fort rejet — deux syllabes — que j'aie rencontré dans la *Coltivazione :*

La morta cima, il ramuscel troncato
Tagli, ch'assai sovente il secco offende...

mais on remarquera que la pause est faible après *tagli,* car la phrase repart sur le pronom *che ;* il en est de même dans tous les autres cas, peu nombreux du reste, et moins frappants, que l'on pourrait citer (l. III, v. 808 ; l. IV, v. 94 et 635, et quelques autres).

[4] Il est à peu près impossible sur ce point de dresser une statistique, car il faudrait discuter chaque cas séparément. Voici, pour plus de clarté, un court passage où l'on trouvera un exemple d'arrêt à peu près complet du

un examen analogue le vers blanc tel que l'employa, un peu plus tard, un contemporain d'Alamanni, Annibal Caro, l'on se rend exactement compte de ce qui manque à l'hendécasyllabe de la *Coltivazione* au point de vue de la souplesse, de la variété et de la force[1].

En dépit de cette monotonie, il faut rendre justice à la correction, au soin, au respect de la prosodie dont témoigne la versification d'Alamanni[2]; il y eut toujours chez ce poète une grande probité artistique. Pour apprécier équitablement ses mérites, on doit d'ailleurs moins penser aux progrès que le vers blanc a réalisés depuis lors, entre les

sens au milieu d'un vers, fait relativement rare, et deux pauses moins marquées, plutôt apparentes que réelles. Je respecte la ponctuation d'Alamanni telle que la donne l'édition de 1546 :

...il soverchio terren non tanto aggrevi
Che non possa spuntar la gemma fuore
Nel trigesimo dì; ch'allor vedranse
Nascer ad uno ad un ; dà lor sostegni,
Dona la forma allor; che i buon costumi
Mal si ponno imparar chi troppo invecchia.
(L. V, v. 178-183.)

Il est facile de voir que le seul véritable arrêt du sens est après *ad uno ad un* ; dans les autres vers ponctués à l'hémistiche, *che* prolonge la phrase.

[1] D'après plusieurs centaines de vers d'A. Caro, voici les proportions que j'ai obtenues : accent principal sur la 6e syllabe, 59 °/. ; vers du type ⏑⏑-⏑⏑-⏑⏑, 20 °/. ; accent secondaire du deuxième hémistiche sur la 8e syllabe, 72 °/. Mais c'est surtout aux fortes ponctuations dans l'intérieur du vers, après l'accent principal, ou même dans le premier ou dans le second hémistiche, que l'hendécasyllabe non rimé doit, chez A. Caro, son allure dégagée et variée. En outre, le traducteur de l'Énéide s'est permis, à certains moments, l'usage des vers *sdruccioli* ; c'est une liberté dont la *Coltivazione* ne présente pas un seul exemple.

[2] Il n'est que juste de remarquer, en effet, que, pour la prosodie, Alamanni ne se permet aucune licence grave. L'accentuation poétique de certains mots, comme *umile, oceáno*, était autorisée par l'exemple des plus grands poètes. Sur le chapitre de la diérèse seulement, Alamanni laisse voir quelque incertitude. Jamais sans doute il ne fait de diérèses incorrectes ; mais il n'en fait pas toujours aux endroits où cela semblerait nécessaire. Par exemple en regard de *settentrion, region, religion*, où les voyelles *i* et *o* sont correctement comptées pour deux syllabes distinctes, il lui arrive plus souvent d'en faire une seule syllabe, dans *scorpion, possession, composizion, condizion;* en face de *impaziente*, il dit *equinozial* (en quatre syllabes). Quant à l'hiatus, Alamanni l'a très soigneusement évité.

mains d'ouvriers plus adroits, qu'à la nouveauté de ce mètre et aux dangers qu'en présentait l'emploi. Alamanni, l'un des premiers, s'est aventuré sur une mer semée d'écueils ; s'il ne les a pas tous évités, du moins a-t-il su montrer que la voie était bonne à suivre. C'est une démonstration que le Trissin ne réussissait pas à faire, et il n'est nullement prouvé que le gracieux poème de G. Rucellai y eût suffi à lui seul.

Parmi les avantages qu'Alamanni partageait avec Rucellai pour mener à bien cette entreprise, l'un des plus considérables est la pureté de leur langue. Florentin de naissance et d'éducation, l'auteur de la *Coltivazione* est considéré avec raison comme un des écrivains du XVIe siècle qui ont le plus heureusement manié le parler de Florence, en l'élevant au ton de la poésie classique. Ses œuvres sont des *testi di lingua* justement réputés. Le sujet même de ses descriptions l'amenait à entrer dans nombre de détails particuliers et d'explications techniques ; or il a réussi à tout dire avec une grande propriété d'expressions ; aussi les lexicographes trouvent-ils dans la *Coltivazione* une riche mine à exploiter. Toutefois il est bon d'observer que, dans ce poème rustique, Alamanni n'a cherché à aucun moment à se rapprocher de la langue naïve et savoureuse des gens de la campagne. On sait de reste quels étaient à cet égard les principes qu'il avait puisés dès sa jeunesse dans les doctes entretiens des Orti Oricellari[1] : il rejette soigneusement toute expression familière, parce qu'elle lui paraît basse ; à aucun endroit il n'introduit dans son poème ces bouts de dialogue piquants que l'exemple d'Horace pouvait autoriser, et qui auraient tant contribué à l'agrément de ses tableaux ; jamais une locution populaire, jamais un de ces proverbes comme on en recueille tant sur les lèvres des paysans, et qui ont si souvent rapport à leurs travaux familiers. La dignité virgilienne l'exigeait ainsi.

Cet effort soutenu vers la noblesse n'enlève pourtant pas

[1] Première Partie, ch. I, § I (pp. 19 et suiv.)

à la langue d'Alamanni ses qualités essentielles de propriété et d'aisance, et la *Coltivazione* peut être considérée comme le dernier poème sérieux, écrit par un Florentin dans un toscan encore pur, avant l'invasion du mauvais goût ; c'est à peine si l'on y sent déjà percer quelques-uns des artifices qui allaient peu à peu déformer le style poétique des Italiens.

Au point de vue de la langue, — vocabulaire et morphologie, — Alamanni ne demande un peu de solennité aux archaïsmes et aux latinismes, qu'avec une sage modération. Parmi les archaïsmes, ceux qu'il accueille sont consacrés par une longue tradition poétique, comme *gli augei*, le verbe *ancide*, ou encore quelques formes verbales[1]. Un peu plus nombreux sont les latinismes, tels que *le seconde mense* ou *l'ultime mense* (le dessert), *torbo*, avec son pluriel *torbi* (l. II, v. 140), qui paraît bien représenter le latin *turbo* (it. *turbine*), *amurca* constamment préféré à la forme vulgaire *morchia*, ou même, ce qui est plus hardi, *suo* employé comme possessif du pluriel[2]. Enfin les mots italiens rapprochés de leur étymologie latine ou grecque

[1] Les formes *pontar* (puntare), *rudo* (rude), les finales des verbes en *e* pour *i (lode, arrive, ingombre)* et les infinitifs accompagnés du pronom réfléchi *se (appigliarse)* peuvent être considérés comme des archaïsmes. *Mole* pour *mola* (IV, 76), *vel* pour *vello* (I, 867) sont des libertés qu'il eût mieux valu ne pas se permettre. Le verbe *finar* en un passage du livre IV (v. 162) est employé dans un sens assez obscur ; Salvini proposait de lire *fumar*, mais l'édition de 1546 porte bien *finar*, et *fumar* ne convient pas pour l'idée. Quant au verbe *pontar*, déjà cité, c'est d'une façon purement arbitraire que P. Raffaelli l'a corrigé en *portar (Versi e Prose*, II, p. 275).

[2] En un passage du livre III, je relève deux emplois non équivoques de *suo* pour *loro* ; dans le premier (v. 565-567), il s'agit des noix :

altri ha credenza
Che'l donar *lor* tra le cipolle albergo
Possa far i *suoi* dì più lunghi e lieti.

Quelques vers plus bas (v. 585-586), le poète parle des châtaignes :

L'altre che già mature han preso ardire
D'uscir del nido *suo*...

Cette tournure latine plaisait évidemment à Alamanni ; on la retrouve dans le *Gyrone* et dans la *Flora*. Voir aussi la première citation de la note 1, p. 213.

par de légères particularités orthographiques se rencontrent à chaque page.

Une autre catégorie d'expressions moins souvent employées par les écrivains de cette époque, et par suite assez caractéristiques de la langue d'Alamanni, est celle des gallicismes. Il n'y a pas lieu d'en être surpris, quand on songe que la *Coltivazione* fut écrite en France. Toutefois cette considération ne saurait expliquer, à elle seule, la complaisance avec laquelle cet auteur a donné à tant de mots une forme ou une acception nettement françaises ; on ne peut admettre que ce soit par inadvertance, et moins encore par oubli de sa langue maternelle. Selon toute probabilité, le poète aura vu dans ces gallicismes un élément de variété, de richesse et d'élégance ; il lui a paru sans doute que des expressions comme *dannaggio* = dommage (IV, 80), *appella* = il appelle (III, 204), *assiso* = assis (IV, 308), *branca* = branche (V. 727), *la cava* ou *il cavo albergo* = la cave (III, 226, et IV, 668), *fumo* = le fumet du vin (III, 193), *sentore* = senteur (III, 494, et V, 936), et quelques autres [1], contribuaient à donner à son style une noblesse et une grâce que n'auraient pu lui valoir les termes communément en usage. C'est là une théorie fort contestable, et qui avait le grave inconvénient d'engager l'italien dans une voie dangereuse. La principale excuse d'Alamanni est de n'avoir appliqué cette théorie qu'avec discrétion.

Ces quelques traits révèlent déjà suffisamment des tendances significatives, encore qu'assez peu accusées. D'une façon générale, la langue de la *Coltivazione* est simple et saine ; c'est seulement dans certains détails de style qu'ap-

[1] Les formes *lassare*, *covrire* et *coverto* ne peuvent être considérées comme de purs gallicismes ; toutefois il n'est pas impossible qu'en les préférant constamment aux formes plus usuelles, et surtout plus toscanes, le poète ait été séduit par leur ressemblance avec les mots français correspondants. Dans ses notes manuscrites, Salvini a relevé beaucoup plus de gallicismes que je n'en cite ici ; mais tous ceux qu'il a signalés n'en sont pas d'aussi indiscutables, témoin les mots *plora*, *s'elievi* (qu'il s'élève), *si serve* (que l'on conserve), etc... qui sont parfaitement italiens.

parait l'artifice. Pourtant, sous ce rapport encore, Alamanni sait se garder des excès déplorables auxquels se livreront si souvent les poètes postérieurs. La figure qu'il emploie le plus volontiers, la seule même dont il abuse, est la périphrase. Les souvenirs mythologiques lui sont, à cet effet, d'un grand secours, et rien n'est plus fatigant pour le lecteur moderne que cette terminologie surannée et factice[1]. Mais Alamanni recourt encore à des périphrases d'un autre genre. Il y a de l'ingéniosité dans cette description des épouvantails que le cultivateur dispose dans les champs fraîchement ensemencés :

Dunque di veste vil, di pelli oscure
Di piume e di baston componga in giro
A'seminati campi orrende facce
Di tirannico uccel, di fera e d'uomo,
Ch'in disusato suon rotando al vento
Spaventi i predator dai danni suoi.

(L. I, v. 219-224.)

Le bois qui doit être préféré pour la fabrication des tonneaux est désigné en termes fort choisis :

I più son quei che dalle irsute braccia
Dell'alpestre castagno il nido fanno.

(L. III, v. 42-43.)

Mais ce n'est pas sans quelque effort que l'on reconnaît dans certains *agresti abitator* (I, 549) les pousses sauvages que l'usage de la greffe doit remplacer par des branches productives, et il y a une ombre de ridicule à parler de la maternité de l'artichaut et de sa progéniture[2] ! On

[1] Voir ci-dessus, p. 289. Voici un exemple caractéristique de ces périphrases mythologiques : il s'agit de désigner le mois de juillet, l'époque du *solleone* :

Or poichè giunto al suo più degno albergo
Della fera nemea si sente Apollo... (L. II, v. 494-495.)

[2] Lo spinoso carciofo è il tempo omai
Giunto di trapiantar, svegliendo fuore
Dell'antiche madri i picciol figli. (V, 779-781.)

L'n peu plus bas (v. 880) il est également question de la progéniture de l'aubergine.

pourrait multiplier ces exemples et en citer qui sont de moins bon goût encore [1].

Les purs artifices de style, tels que l'inversion, l'itération, l'allitération, sont à peu près inconnus d'Alamanni [2]. Son style, si l'on fait abstraction de quelques figures de rhétorique cultivées avec un peu trop d'amour, est plutôt simple ; sa syntaxe même pèche par une certaine monotonie. Ses périodes se développent le plus souvent avec mollesse, par une succession languissante de propositions que rattachent les unes aux autres des liens assez faibles, un *e*, un *ma*, un *nè*, etc.[3].. Au procédé savant de la subordination, Alamanni substitue celui de la coordination ou même de la simple juxtaposition ; la phrase s'allonge ou se raccourcit, non pas selon l'ampleur de la pensée, mais au gré de l'auteur, qui enchaîne l'une à l'autre, jusqu'à ce qu'il s'essouffle, un certain nombre de propositions, indépendantes en réalité.

[1] Que dire, par exemple, de cette façon de désigner l'anis et le fenouil par leurs propriétés ?

Or quei ch'abbiamo, nelle seconde mense,
Di ventosi vapor salubre schermo... (V, 485-486.)

[2] Je n'ai relevé dans la *Coltivazione* qu'une de ces répétitions oiseuses qui devaient devenir chez le Tasse — et surtout plus tard, chez Marino — d'un usage si fréquent :

Poiché a noi mostrasti quel sacro frutto,
Quel sacro frutto che ciascuno avanza. (III, 270-271.)

Les inversions ne dépassent pas ce qu'autorisait l'exemple des meilleurs écrivains italiens. Quelques-unes pourtant sont désagréables, mais il faut y voir sans doute plus de maladresse que d'artifice voulu. On lit par exemple dans l'éloge du vin (III, 304-308) :

Che dolce compagnia, che bel ristoro
Si ritrova egli in quel leggiadro e chiaro,
Senza fumo e calor, che il fresco e l'acqua
Fa di noi penetrar là dove questa
Gir non può sola o più sudore apporta.

Voici encore une inversion un peu dure :

Quanti accoglie
Dal suo giusto terren nell'anno frutti. (IV, 582-583.)

[3] Pour n'en citer qu'un exemple, le morceau qui traite, en trente vers, de la culture des asperges (V, 503-532) se compose de deux phrases distinctes, dont chacune est formée de propositions réunies par *e* (9 fois), par *ma* ou *che* (2 fois), par *quasi*, *nè* ou *perché* (1 fois).

En dépit de ces observations, la langue et le style de la *Coltivazione* sont parfaitement dignes, par leurs qualités honnêtes, de l'estime que l'on en fait généralement. Après en avoir relevé, sans indulgence, les faiblesses, il n'est que juste de citer certains morceaux heureusement venus, d'un tour élégant et gracieux, bien dignes de figurer dans les anthologies de la poésie italienne. Les descriptions, les tableaux idylliques déjà signalés pour la part d'invention personnelle que l'on y relève, l'éloge de la France au livre I, celui du vin au livre III, sont des pages où brillent d'un éclat tempéré les meilleures qualités de notre auteur. On remarque encore au livre II une description du cheval, qui a de la vivacité[1] ; la vue du jardin en fleurs au printemps a inspiré à Alamanni un aimable couplet[2]. En un mot, sans poursuivre plus longuement cette énumération, maints passages de la *Coltivazione* se lisent avec plaisir, à condition que l'on s'en tienne à des morceaux relativement assez courts, et que l'on évite avec soin les préceptes les plus arides.

Ces qualités de forme suffisent-elles cependant à expliquer le succès et la réputation du poème ? Ont-elles pu faire oublier combien la matière en est pauvre et peu attrayante ? Voilà ce que l'on ne saurait admettre, et force est bien de supposer que la *Coltivazione* a dû plaire encore par d'autres charmes, qui semblent aujourd'hui quelque peu fanés. A l'heure où elle parut, le culte superstitieux dont on entourait toute forme d'art classique lui valut un accueil flatteur, mais rien de plus. L'on portait alors trop peu d'intérêt à l'agriculture dans les cours de France et d'Italie, pour que l'on songeât à saluer autre chose, dans l'œuvre d'Alamanni, qu'un renouveau de la poésie géorgique, illustrée par Hésiode et Virgile. Les termes dans lesquels l'Arétin parlait à B. Varchi de la *Coltivazione* sont trop grandiloquents, comme de coutume, pour être vraiment sincères, et d'ailleurs ils ne portent que sur les qualités de la langue du

[1] L. II, v. 704-751.
[2] L. V, v. 921-943.

poème[1]. Les éloges mêmes que Claudio Tolomei ou Bernardo Tasso prodiguaient à Alamanni ne dépassaient pas sensiblement la mesure des compliments alors en usage entre gens de lettres[2]. Au reste, le succès de curiosité une fois passé, — quatre éditions se succédèrent de 1546 à 1549, — l'œuvre ne fut plus réimprimée, avant la fin du siècle, qu'en 1590, soit une fois de plus seulement que les *Opere Toscane*.

C'est avec le XVIIIe siècle que commença vraiment la vogue de la *Coltivazione;* or c'est l'époque où la critique littéraire se développa en Italie avec une vigueur nouvelle et transmit au siècle suivant des règles et des jugements tout faits, longtemps acceptés sans examen; Alamanni s'est donc trouvé, deux et trois cents ans après sa mort, en possession d'une renommée qu'il n'avait jamais eue de son vivant. De 1716 à 1871, la *Coltivazione,* devenue décidément son œuvre maîtresse, n'a pas été réimprimée moins de vingt fois. En même temps, les Crescimbeni, les Quadrio, les Mazzuchelli, les Tiraboschi, pour ne rappeler que les plus célèbres et les plus souvent cités des historiens de la littérature italienne, accordaient à Alamanni des témoignages d'estime qui, chez Ginguené, se transforment en une véritable explosion d'enthousiasme : « En relisant un grand nombre d'autres mor-
« ceaux ou épisodiques ou tenant au fond même du sujet,
« dans lesquels règne, avec une grande abondance et une
« richesse vraiment poétique de style, une justesse de
« pensées qui n'est jamais sacrifiée aux saillies de l'esprit;
« en considérant enfin dans tout ce poème combien il
« offre de beautés solides et réelles, je m'étonne qu'un si
« bel ouvrage soit réduit à une sorte de succès d'estime,
« et ne soit pas, autant que d'autres chefs-d'œuvre italiens,
« entre les mains de tout le monde[3]. »

[1] Pietro Aretino, *Libro V delle lettere,* lettre à B. Varchi, juillet 1548.

[2] La lettre de Claudio Tolomei à Alamanni porte la date du 25 avril 1547. Le sonnet de B. Tasso est imprimé dans le *Libro IV delle rime di B. Tasso,* p. 29.

[3] Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie,* t. IX, p. 24.

Les causes d'un pareil succès s'aperçoivent aisément. Le XVIIIe siècle a eu pour la poésie didactique une prédilection particulière, en Italie comme en France ; les générations qui applaudirent les *Saisons* de Saint-Lambert, les *Mois* de Roucher et les *Jardins* de Delille, la *Coltivazione del riso* de Spolverini, les *Fragole* et les *Perle* de Roberti, devaient savoir gré à Luigi Alamanni d'avoir précédé dans cette voie leurs auteurs favoris. En Italie du moins, car en France on se préoccupait alors fort peu de la poésie italienne du XVIe siècle, il fut vénéré comme un glorieux ancêtre. L'infortuné Giovanni Rucellai, coupable d'avoir seulement paraphrasé un épisode de Virgile, au lieu de composer un vrai poème didactique en bonne et due forme, était impitoyablement immolé au seul véritable rénovateur de la poésie géorgique[1] ; et Ginguené s'indignait de voir les Français rendre si peu d'hommages « à un des meilleurs ouvrages qu'ait produit la poésie « moderne » ; « cela, ajoutait-il, n'est pas seulement « surprenant ; cela est encore un peu honteux[2] ». En tenant ce langage, le critique français ne faisait guère que reprendre un jugement exprimé par un célèbre poète italien ; Parini, en effet, avait déclaré que la *Coltivazione* est une des œuvres qu'il est honteux de n'avoir jamais lues[3].

Ces éloges s'adressaient au genre didactique ressuscité par Alamanni, non moins qu'à la langue et au style du poète ; mais ils visaient surtout la façon dont l'auteur de la *Coltivazione* avait traité son sujet, la conception

[1] Filippo Re, *Della poesia didascalica georgica*, p. 25.

[2] Ginguené, *loc. cit.*, p. 26.

[3] « Luigi Alamanni, scrittore di cose liriche, di satire, di tragedie, e « di poemi, merita spezialmente d'essere studiato come uno degli ottimi. « Il suo poema della *Coltivazione* è testo insieme della lingua, della poe- « sia e della letteratura italiana, ed una delle opere che è vergogna di « non aver mai letto. » Parini, *Principii delle belle lettere (Opere*, Milan, 1804 ; vol. VI, p. 205). — Leopardi, qui semble avoir eu une estime particulière pour Alamanni, comme on le voit en divers passages de ses *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* récemment publiés, cite la *Coltivazione*, mais uniquement pour des questions de langue (*Pensieri*, t. IV, pp. 202, 254-255 ; t. VI, p. 368).

même qu'il eut de son art : n'avait-il réussi à composer un long poème sans poésie véritable, à décrire minutieusement une série de phénomènes naturels sans un vif sentiment de la nature, à célébrer les sujets les plus humbles et les travaux les plus terre à terre sans se départir d'une constante noblesse ? Comment le XVIIIe siècle n'aurait-il pas rendu hommage à des qualités — ou à des faiblesses — qui étaient précisément les siennes ? Les périphrases ingénieuses, les souvenirs mythologiques abondaient dans l'œuvre d'Alamanni ; aucun de ses tableaux ne pouvait choquer par un réalisme exagéré, ni par un lyrisme déplacé : c'étaient autant de titres à la bienveillance des poètes et des critiques de cette époque prosaïque et raisonneuse, comme à celle des générations qui furent élevées à son école.

Rien n'est plus solide que la réputation des ouvrages qu'on ne lit plus : aucun scrupule ne vient troubler la sérénité des juges qui leur décernent des palmes. Voilà pourquoi Alamanni est resté, et restera sans doute encore longtemps, « l'auteur de la *Coltivazione* ». Il est cependant raisonnable de dire que, considéré en lui-même, ce poème n'est pas un des plus personnels ni des plus intéressants qu'il ait composés.

CHAPITRE V

Gyrone il Cortese.

Peu d'entreprises furent plus précipitées que celle d'où est sorti le poème d'Alamanni intitulé *Gyrone il Cortese*. La première édition parut à Paris en 1548 ; la dédicace à Henri II porte la date du premier jour de cette année. Or c'est moins d'un an avant sa mort, donc en avril ou mai 1546, que François Ier avait invité le poète à « rendre leur éclat aux noms, jadis si célèbres en Italie, des chevaliers errants », et dans ce but l'avait prié de raconter en vers italiens « une partie des exploits et des aventures de Gyron le Courtois[1] ». Vingt mois environ s'écoulèrent donc entre le moment où le roi exprima ce désir et celui où l'œuvre fut entièrement achevée, en vingt-quatre livres comprenant 3,590 octaves, soit 28,720 vers. Cela fait une moyenne de 1,400 vers environ que Luigi Alamanni dut écrire par mois, pendant vingt mois consécutifs, et l'on avouera que c'est là un effort peu commun. Le poète convenait lui-même qu'il avait été peut-être un peu vite en besogne[2], et il relevait cette hâte excessive autant, sans doute, pour s'en excuser que pour faire valoir la facilité avec laquelle il était capable d'improviser, non plus cette fois des vers blancs, mais bien des octaves. Cette rapidité insolite dans la composition d'un aussi long ouvrage n'avait d'ailleurs rien de miraculeux ; elle s'explique par le fait que le travail d'invention et de composition se trouvait réduit à rien : notre auteur prit

[1] Dédicace du *Gyrone* à Henri II.

[2] « E stato con più sollecito passo che non si penserebbe, e che non si converrebbe forse, recato a fine. » (Lettre dédic.)

telle quelle la matière de son *Gyrone* dans l'édition du roman français portant le même titre. Son poème ne fut guère qu'un long exercice de versification.

Cependant Alamanni dut faire quelques lectures avant de se mettre à l'œuvre ; il ne pouvait prendre la plume du jour au lendemain sans aucune préparation[1]. Aussi croira-t-on sans peine que la composition des premiers livres alla plus lentement que le reste ; selon toute probabilité, Alamanni n'avait achevé complètement que six livres au moment où mourut François Ier. C'est du moins ce que donne à penser un exemplaire manuscrit du poème dédié à François Ier, et s'arrêtant à la fin du livre VI[2]. Henri II ayant prié l'auteur de poursuivre son travail[3],

[1] La longue dédicace du *Gyrone* témoigne de ces lectures. Alamanni y a fait une sorte de résumé de l'histoire de la Table Ronde et des institutions chevaleresques en honneur dans le royaume de Logres ; tous les éléments en sont puisés dans les romans de chevalerie eux-mêmes. Mais ce que cette préface a d'instructif me paraît être surtout ceci : on y voit combien toute cette littérature était nouvelle pour Alamanni. Jamais un Français, écrivant pour des lecteurs français, n'aurait pris la peine de tracer ce tableau de la vie des chevaliers errants ; ces notions étaient alors trop familières à tous. Le poète italien, au contraire, venait de les découvrir, et il voulut les exposer au profit de ses compatriotes qui les ignoraient comme lui : « essendo non molto conosciuto hoggi da'moderni, *e da Italiani meno,* da quai cagioni mossi fusser quegli antichi di favoleggiar più di costoro che di altri, etc. ».

[2] Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale, n° 1071 du fonds italien, en papier, contenu dans sa reliure originaire, en soie rouge. Sur un des feuillets de garde on lit : *Il Primo libro Dei chavalieri erranti Di Luigi Alamanni, Al Christianissimo Re Francesco Primo ;* puis sur le premier feuillet numéroté : *Il Primo libro di Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni Al Christianissimo Re Francesco Primo ;* un titre semblable se trouve en tête de chacun des autres livres. Le livre VI est seul suivi d'un explicit ainsi libellé : *La Fine del VI libro di Gyrone il Cortese Di Luigi Alamanni Al Re Christianissimo Francesco Primo* (f. 160) ; puis viennent quelques feuillets blancs. Ce manuscrit, qui est intact, se terminait donc là. En effet, les livres I à VI forment comme une première partie, qui a une certaine unité et que l'on peut détacher du reste ; peut-être furent-ils présentés au roi séparément, sous cette forme. Le manuscrit a été exécuté sous les yeux du poète, car il porte d'assez nombreuses corrections où sa main est reconnaissable. Sur les variantes de cette première rédaction, voir à l'Appendice I, n° 15.

[3] « Fummi appresso da V. M. medesima di nuovo... imposto il comandamento stesso. » (Lettre dédic.)

et l'élan étant donné, Alamanni acheva son *Gyrone* tout d'une haleine, et dédia au fils l'œuvre entreprise sur la demande du père.

---

§ I

La source du poème ; le roman de *Gyron le Courtois*. — Méthode suivie par Alamanni dans son adaptation du roman ; coupures et additions. — Le dénouement ; emprunts aux romans de *Méliadus* et de *Tristan*.

Depuis de longs siècles, la poésie chevaleresque italienne avait trouvé dans la littérature épique et romanesque de la France ses inspirations préférées et ses héros favoris. A cet égard, l'auteur de *Gyrone il Cortese*[1] reste fidèle à la tradition de ses devanciers, des plus obscurs comme des plus fameux; c'est par l'usage qu'il a fait de ses sources qu'il s'écarte notablement de cette tradition. Rien n'autorise à penser qu'Alamanni, avant 1546, ait eu la moindre familiarité avec les romans de la Table Ronde, et que le charme, la poésie de ces récits chevaleresques aient exercé la plus légère séduction sur son esprit, formé à la discipline plus sévère de l'antiquité. Il n'était donc pas en mesure de discerner par lui-même quels étaient, parmi ces romans, les plus propres à fournir la matière d'un poème héroïque, conformément à l'idée qu'il pouvait avoir du genre ; et son choix une fois fait, il lui était difficile, surtout dans le peu de temps qu'il y employa, de se détacher de son modèle pour suivre un plan qui lui appartînt en propre. Comment eût-il pu subordonner cette matière d'emprunt à une conception nouvelle du sujet, où ses qualités essentielles se seraient affirmées? Pour tout dire en un mot, il ne dominait pas

[1] L'orthographe *Gyrone* est celle qu'Alamanni a constamment employée ; je l'ai donc préférée à *Girone*. De même j'écrirai *Gyron* toutes les fois qu'il sera question de l'édition imprimée du roman.

assez ces légendes épiques et romanesques de France et de Bretagne, d'où étaient sortis, après une lente élaboration, les deux poèmes où se reflète peut-être le plus fidèlement le génie de la Renaissance italienne, le *Roland amoureux* et le *Roland furieux*. Alamanni devait nécessairement, dans ces conditions, être l'esclave et non le maître de son sujet ; ce sujet même il ne l'avait pas choisi librement : un roi le lui avait proposé, autant dire imposé.

Aussi lorsque François Ier l'eut invité à chanter les exploits de Giron ou Guiron le Courtois, Alamanni n'alla-t-il pas chercher bien loin les renseignements dont il avait besoin ; il ne se préoccupa pas de reconnaître les sources de ce roman, et d'en déterminer le rapport avec d'autres récits congénères ; il ne compara pas les diverses rédactions qui en ont été conservées, afin de faire un choix entre elles : il se borna à prendre devant lui la belle édition que l'imprimeur parisien Antoine Vérard avait publiée aux environs de l'année 1501, et s'en tint fidèlement au texte qu'elle lui fournissait [1]. Cette fidélité même dispense le critique de remonter plus haut, à propos du poème d'Alamanni, dans l'histoire du roman de Guiron le Courtois [2].

[1] L'édition de *Gyron le Courtois*, imprimée à Paris par Antoine Vérard, sans date, est considérée par Brunet comme publiée en 1501 ; Dunlop, au contraire *(History of prose fiction*, Londres, 1888, I, pp. 233-234), a supposé qu'elle remontait à 1494. Le texte en fut deux fois réimprimé sans aucune variante — sauf les erreurs typographiques — avant l'époque où Alamanni composa son poème : par Jean Petit et Michel Lenoir, sans date, et par Michel Lenoir en 1519. C'est à la belle édition Vérard que je renvoie dans la suite de ce chapitre, toutes les fois que je cite *Gyron*, avec l'indication d'un feuillet. Mais comme cette édition est fort rare, et difficile à consulter loin de Paris, j'indique aussi le numéro des différents chapitres, d'après la traduction italienne du roman publiée par Fr. Tassi *(Girone il Cortese*, Florence, 1855).

[2] Sur ce sujet, je me borne à renvoyer à l'ouvrage déjà cité de Dunlop, et surtout à P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso* (2e éd., 1900), p. 61 ; enfin à Lœseth, *Analyse critique du roman de Tristan*, Paris, 1890. — L'édition Vérard, qui a servi de base au poème d'Alamanni, directement ou à travers une des réimpressions qui en furent faites, reproduit assez exactement le ms. fr. 355 de la Bibliothèque nationale (ancien 6961) ; voir à ce sujet Lœseth, p. 435.

Il importe d'ailleurs de bien s'entendre sur l'exactitude avec laquelle le poète italien a suivi le roman français : s'il s'est parfois tenu très près du texte publié par Vérard, il a cependant voulu faire plus et mieux qu'une simple traduction. Dans sa dédicace au roi Henri II, Alamanni explique, en s'en excusant presque, qu'il s'est permis de pratiquer des coupures à certains endroits du roman, et qu'à d'autres il s'est abandonné à son inspiration, tout en s'efforçant de ne pas dénaturer le caractère du récit ; tels ces musiciens qui, sur une mélodie simple et naïve, brodent de savantes variations[1]. Ces additions et ces coupures ont-elles une importance telle que le poète ait vraiment dû s'en excuser — quitte à s'en prévaloir au cas où on lui aurait reproché son manque d'originalité ?

Les coupures proprement dites, pour parler d'abord de cet aspect tout négatif de l'invention, ne sont pas nombreuses, si l'on songe à la quantité d'épisodes parasites et de récits accessoires qui se succèdent dans le roman. Tout d'abord Alamanni a laissé de côté les sept premiers chapitres, où sont racontés les exploits du vieux chevalier Branor le Brun à la cour du roi Arthur, et un combat entre Tristan et Palamèdes[2] ; il fait commencer son poème au moment où Gyron entre en scène, et ses cinq premiers livres suivent avec fidélité le roman pendant dix chapitres consécutifs[3]. Au début du livre VI, la rencontre de Danayn le Roux avec un de ses chevaliers, blessé mortellement par des ennemis à la recherche desquels Danayn venait précisément de se mettre, parut sans doute inutile et traînante au poète ; il l'a donc omise[4], et enhardi par cette première liberté, il a sauté les conversations oiseuses et les interminables récits qui remplissent la majeure partie du même

[1] Dernière page de la lettre dédicatoire.

[2] *Gyron*, f. 14-17 ; Tassi, ch. VII.

[3] *Gyron*, f. 17-31 ; Tassi, ch VIII-XVII.

[4] L. VI, entre les st. 2 et 3 ; cfr. *Gyron*, f. 31 ; Tassi, ch. XVIII. L'omission représente une page et demie de la traduction italienne ; le format moderne de cette édition (8°, 32 lignes par page) permet mieux de se faire une idée de l'importance des coupures.

chapitre[1]. Quelques pages plus loin, rencontrant une longue narration des exploits accomplis par messire Lac et de son emprisonnement[2], Alamanni jugea, non sans raison, que cet épisode interrompait de manière fâcheuse une action plus attachante, dont l'intérêt ne pouvait qu'être affaibli par cette parenthèse ; il en résuma donc le contenu en cinq octaves[3], et passa au chapitre suivant.

Après ce livre VI, où le poète s'est permis tant de libertés vis-à-vis de son modèle, il faut aller jusqu'au livre XX pour retrouver des coupures d'une importance égale. A cet endroit, Alamanni est en train de raconter comment le bon Chevalier sans Peur est tombé, après tant d'autres, dans les pièges du perfide Nabon le Noir ; mais au lieu de poursuivre ce récit jusqu'au bout, Alamanni omet de dire comment ce chevalier, affamé dans sa prison, devient fou, puis tire vengeance d'une dame qui l'avait indignement trahi[4]. Le poète ramène ainsi plus vite le lecteur à son héros favori, à Gyron. Mais il ne tarde pas à pratiquer de nouvelles coupures, en passant toute la narration rétrospective des infamies de Hellyn le Roux, dont Gyron réclame néanmoins la délivrance[5]. Avec les livres XXI et XXII Alamanni s'éloigne définitivement du roman de Gyron le Courtois : il raconte encore comment son héros et Danayn, arrivés à un carrefour, vont affronter séparément les

[1] L. VI ; les st. 1-20 correspondent aux feuillets 51-61 du *Gyron* ; Tassi, pp. 155-183.

[2] *Gyron*, f. 68-79 ; Tassi, ch. XXI-XXII.

[3] L. VI, st. 113-117 ; la coupure représente 27 pages consécutives de l'édition Tassi (pp. 199-225). Il est à remarquer que, dans le poème d'Alamanni, Lac et Pharamond deviennent prisonniers de Nabon (st. 117), tandis que le roman français ne fait, à cet endroit, aucune mention de ce personnage, mais bien de Danydain (*Gyron*, f. 78 verso) ; or Alamanni, dans la première rédaction de son poème, avait bien parlé de *Danidano* (voir Append. I, n° 15) ; c'est seulement lorsque, plus tard, il remania le dénouement du roman qu'il remplaça ce nom par celui de *Nabone*.

[4] La coupure comprend, dans la traduction italienne, la fin du ch. LXIX et les deux chapitres suivants, en tout sept pages et demie (pp. 567-571) ; *Gyron*, f. 307-311 ; cfr. *Gyrone*, l. XX, st. 11-25.

[5] *Gyron*, f. 314-319 ; Tassi, de la fin du ch. LXXIII au début du ch. LXXVI (pp. 579-592), avec quelques traits pourtant empruntés au ch. LXXV (pp. 588-589), reconnaissables dans le *Gyrone*, l. XX, st. 67-73.

épreuves que leur annonce une inscription menaçante[1]; mais tandis que, dans le roman, les deux chevaliers échouent et demeurent en prison, le poète italien leur octroie la victoire, et les lance dans une nouvelle aventure[2].

Les motifs qui ont décidé Alamanni à faire ces suppressions se laissent aisément deviner: il s'agissait d'alléger le récit, en omettant les vains bavardages et les longues digressions, d'y introduire un peu plus d'unité en passant les parenthèses, parfois démesurées, que le vieux conteur avait ouvertes au beau milieu d'un épisode[3], ou enfin de préparer le dénouement nouveau qu'Alamanni a voulu substituer à celui du roman. Toutefois on peut observer que si le poète s'était constamment inspiré de ces règles pour remanier la matière du *Gyron*, il aurait dû pratiquer des coupures bien plus considérables, déplacer des morceaux entiers, ou les modifier de façon à mieux se conformer au caractère de ses personnages[4]. Mais alors Alamanni aurait eu à reconstruire un édifice neuf avec des matériaux anciens, et ce n'est pas ce qu'il a prétendu faire: il a scrupuleusement respecté les proportions et la disposition du vieux manoir féodal dont il s'est contenté d'exécuter une restauration superficielle. Après quelques nettoyages et, ça et là, quelques raccords discrets[5], il a passé

[1] L. XXI, st. 10-11; cfr. *Gyron*, f. 325 verso; Tassi, c. LXXVIII.

[2] De ce fait, la fin du ch. LXXXI et les deux chapitres suivants sont omis par Alamanni (*Gyron*, f. 334-338); celui-ci revient, avec le début de son livre XXII, au ch. LXXXIV; mais dès la première moitié du chapitre suivant il abandonne définitivement le roman.

[3] Cette observation s'applique surtout aux coupures que le poète a pratiquées dans la partie du roman d'où il a tiré son livre VI.

[4] On peut citer, comme exemple caractéristique des coupures qui auraient dû être faites, la longue épreuve, invraisemblable et inhumaine, que Danayn fait subir à son ami Gyron enchaîné avant de le délivrer; l. XX, st. 111-125; cfr. *Gyron*, f. 323 verso; Tassi, ch. LXXVIII.

[5] A côté des coupures proprement dites que je viens de relever, on pourrait signaler de nombreux passages où Alamanni omet des détails accessoires, resserre et résume en quelques vers ce que le roman développe avec complaisance, sans pourtant modifier l'économie générale du récit.

une couche de badigeon sur la façade, en y ajoutant une décoration sobre mais d'un goût plus moderne.

Tel est, en effet, le caractère des quelques additions où l'invention personnelle d'Alamanni s'affirme d'une façon plus positive que dans les coupures. On n'en peut guère citer que deux vraiment importantes, outre le dénouement du poème.

Dès la fin du livre I, Alamanni s'écarte d'une façon sensible du récit qu'il avait sous les yeux. Gyron et le Chevalier sans Peur viennent de tuer deux géants qui prélevaient chaque année sur un château l'odieux tribut de quarante jeunes gens et d'autant de jeunes filles. Toute la population du pays leur témoigne pour ce bienfait une immense gratitude, et le chatelain les prie de révéler leurs noms et de laisser leurs écus, qui seront éternellement vénérés et perpétueront le souvenir de leur exploit. Le Chevalier sans Peur fait droit à cette demande, mais Gyron s'éloigne sans même répondre. Offensé par ce refus dédaigneux, le seigneur du lieu jure de contraindre le hautain chevalier à lui céder. Il dépêche donc à sa poursuite une jeune femme, qui surprend Gyron endormi et lui enlève facilement son écu; quand il s'éveille, elle l'invite à venir loger chez elle, et Gyron accepte sans aucune difficulté, car ces chevaliers, qui fracassent les têtes des géants et percent les armures les plus solides comme d'autres brisent un morceau de verre, n'ont pas leurs pareils pour se laisser tromper par les femmes! A peine entré dans la tour où le conduit l'ingénieuse dame, il se dépouille de ses armes, et se voit sans retard appréhendé par quarante hommes qui l'enferment dans un étroit cachot sans lumière et sans air. La rusée vient alors lui dire, par le trou de la serrure : « Vous ne sortirez qu'après avoir déclaré qui vous êtes. » La délivrance est à trop bon marché pour que Gyron hésite; il se nomme et sort[1].

Alamanni a pensé sans doute, et avec raison, que cette aventure était peu honorable pour son héros. Afin de le

[1] *Gyron*, f. 19; Tassi, ch. IX, vers la fin.

faire tomber moins lourdement dans un piège moins grossier, il a imaginé un artifice plus compliqué. Au lieu des muscles de quarante robustes gaillards, ce sont les charmes de quarante jeunes femmes qui viennent à bout de la résistance de Gyron, et cela est, sans nul doute, beaucoup plus excusable. Ces dames lui servent un somptueux repas, l'enchantent par leur beauté, leurs concerts et leurs doux propos [1]. La nuit venue, il va s'étendre sur le lit moelleux qui lui a été préparé, sans prendre garde que ce meuble est truqué : pendant le sommeil du vaillant chevalier, ce lit se transforme en une cage, que tous ses efforts ne réussissent pas à briser [2]. Après un échange de discours, empreints de la plus exquise courtoisie, la dame du lieu obtient que Gyron lui révèle son nom, et elle le délivre. On peut se demander si l'attitude de Gyron, en toilette de nuit, derrière les barreaux de sa cage, est beaucoup plus digne que celle qu'il avait dans un cachot; du moins n'était-il victime que de la ruse féminine, ce qui, pour un parfait chevalier, n'est jamais ridicule [3].

Tout autre est le caractère de l'addition du livre XIII. Dans un long récit où est retracée la généalogie de Gyron et l'histoire de ses plus fameux ancêtres, il est incidemment question de Pharamond, représenté ici sous les espèces d'un chevalier errant [4]. Mais dans le roman, c'est en termes peu flatteurs que l'aïeul de Gyron parle du légendaire roi des Francs : à l'en croire, Pharamond, fils d'un serf affranchi, s'était emparé du trône de

[1] *Gyrone*, l. I, st. 98-117.

[2] *Ibid.*, st. 121-128.

[3] On peut citer quelques autres passages où, manifestement, Alamanni a eu l'intention de prêter à son Gyrone une attitude plus noble que celle qu'il trouvait au héros du roman français : l. V, st. 19-20, Alamanni a omis un fragment du dialogue où messire Lac se moque longuement de Gyron *(Gyron*, f. 43-44 ; Tassi, ch. XV) ; l. XI, st. 30 (Tassi, ch. XXV), on voit le Gyron italien se comporter moins cruellement avec l'adversaire qu'il a abattu ; l. XVIII, st. 31 (Tassi, ch. LXXII), Alamanni n'a pas voulu parler de la fatigue que pouvait éprouver son héros.

[4] Alamanni, dans sa dédicace à Henri II, s'excuse des libertés que le roman prend avec l'histoire, et a soin de noter que Pharamond « venne ad esser nel vero presso di cento anni innanzi ».

France par trahison[1]. Cette version, apparemment, ne choquait pas les lecteurs français; Alamanni, plus chatouilleux, ne crut pas devoir l'accueillir. De l'usurpateur et du fils de serf, il a fait un cousin des légitimes héritiers du trône, reconnu par eux comme souverain, et digne par ses vertus de l'affection de son peuple[2]. Mais Pharamond, fondateur de la monarchie française, offrait au poète une occasion toute naturelle pour introduire dans son œuvre, sous forme de prédiction, les louanges des princes à la cour desquels il vivait : il n'a eu garde de la laisser échapper. Après l'éloge de Pharamond vient donc celui des rois sortis de sa race, en particulier de François Ier et de Henri II, sans oublier Catherine de Médicis et Marguerite de France. A cette longue parenthèse font suite quelques réflexions morales tendant à prouver que la noblesse du sang est peu de chose si elle n'est pas associée à la noblesse du cœur et à la vertu; puis Alamanni reprend le fil de son récit au point où il l'avait laissé[3].

Les modifications que le poète a fait subir aux circonstances exposées par le narrateur français, en vue du dénouement nouveau qu'il entendait donner à son œuvre, commencent au livre XVIII. A cet endroit, le roman, perdant de vue Gyron et Danayn, abordait sans transition les aventures du bon Chevalier sans Peur dans le val de Servage, royaume du perfide Nabon le Noir[4]. Alamanni a présenté cet épisode sous la forme d'un récit qu'il a relié aux exploits de Gyron : celui-ci, après avoir arraché Danayn aux mains d'un géant cruel, arrive à un monastère dont l'abbé n'est autre que l'écuyer qui accompagnait le

[1] *Gyron*, f. 239 verso ; Tassi, ch. XL.

[2] *Gyrone*, l. XIII, st. 46-47.

[3] La parenthèse est de 210 vers. Le critique qui le premier a nettement affirmé qu'Alamanni a suivi fidèlement le roman imprimé par Vérard, Fr. Tassi, dans l'*Avvertimento* placé en tête de la traduction italienne du *Gyron*, a été assez mal inspiré en disant que la fidélité du poète dans son adaptation est surtout remarquable dans les livres XII, XIII et XIV ; le livre XIII est précisément un de ceux où Alamanni a fait une des additions les plus importantes.

[4] *Gyron*, f. 289 ; Tassi, ch. LXIII.

Chevalier sans Peur dans son expédition chez Nabon[1]. A la suite de la grande terreur qu'il avait éprouvée dans cette circonstance, cet écuyer s'était voué à la vie religieuse, et c'est lui qui raconte à Gyron les mésaventures de son ancien maître[2], lui qui, s'étant échappé contre toute vraisemblance du pays du Servage[3], annonce au courtois chevalier que son maître est, avec Pharamond, Lac et cent autres, prisonnier du farouche Nabon ; c'est lui enfin qui conjure Gyron d'aller les délivrer. Comme il entrait dans le dessein d'Alamanni de conduire, sans plus tarder, Danayn et Gyron au val de Servage, il dut d'abord les faire sortir victorieux d'épreuves où, dans le roman, ils succombaient[4].

La rédaction de ce roman publiée par Antoine Vérard ne fournissait pas, en effet, un dénouement dont le poète pût se contenter : Gyron et Danayn restaient emprisonnés à la suite des aventures qu'ils avaient recherchées séparément, et, en manière de conclusion, un chapitre était consacré aux exploits et à la mort du fils de Gyron, Galinan le Blanc[5]. Mais avant de terminer aussi brusquement son récit, le compilateur, ou plutôt l'abréviateur du roman, avait eu soin d'indiquer à quel endroit on pouvait trouver racontés les événements qu'il avait omis : c'est ainsi, disait-il en substance, que trois des meilleurs chevaliers du monde se virent en prison, à savoir le bon Chevalier sans Peur, Danayn le Roux et Gyron le Courtois; « mais quant ilz furent delivrez ne fois-je point de men-« tion,.... mais le Romant du Roy Meliadus de Lennoys

[1] L'idée de faire parler ici un écuyer est d'ailleurs empruntée à un autre passage du poème, cette fois fidèlement imité du roman, lorsque Méliadus écoute une série de récits que lui fait un ancien serviteur de Gyron (l. VII).

[2] L. XVII, st. 37-49 ; avec la st. 50 commence le récit de l'abbé : il se poursuit jusqu'à la st. 17 du l. XX.

[3] L. XX, st. 12 ; on se demande pourquoi aucun des autres prisonniers de Nabon n'a suivi le même chemin !

[4] *Gyron*, f. 331 et 339 ; Tassi, ch. LXXXI et LXXXV. Cfr. *Gyrone*, l. XXI, st. 85 et suiv., et XXII.

[5] *Gyron*, f. 340 et suiv. ; Tassi, ch. LXXXVI et dernier.

« dit la manière comment ilz furent delivrez et pàr « qui [1]. »

Ce roman de Méliadus n'est qu'un morceau détaché de la vaste composition, réduite et arrangée dès le XIIIe siècle par Rusticien de Pise, dont l'éditeur Vérard n'avait imprimé qu'une partie sous le titre de *Gyron le Courtois*. Le *Méliadus* parut à son tour en 1528, par les soins d'un autre imprimeur parisien[2], et c'est dans cette édition qu'Alamanni trouva le dénouement dont il avait besoin. A la vérité, les deux romans ne se complètent qu'imparfaitement; c'est de tout autres événements qu'il est question dans le *Méliadus*, et lorsque l'auteur du *Gyrone* alla demander à cette nouvelle source un couronnement pour son poème[3], il dut se livrer à un certain travail d'arrangement ou même d'imagination, pour rapprocher et ajuster des morceaux qui s'adaptaient assez mal les uns aux autres. Par exemple il ne trouvait expliqué ni quand ni comment Gyron et Danayn étaient entrés dans le val de Servage : le roman de Méliadus révèle brusquement au lecteur la présence de ces deux personnages, avec le bon Chevalier sans Peur, dans les cachots de Nabon, et sans aucune mention de Pharamond ni du chevalier de Norgalles[4]. Alamanni a donc supposé que Danayn, venu à bout de ses autres entreprises, était arrivé dans le royaume de Nabon et avait dû se mesurer avec le Chevalier sans Peur, comme celui-ci précédemment avait été obligé de jouter avec le chevalier de Norgalles[5]. Les deux adversaires se heurtent violemment et tombent sans connaissance l'un et l'autre, ce qui permet au perfide souverain du Servage de se saisir de Danayn et de l'enfermer.

[1] *Gyron*, f. 340 verso ; Tassi, ch. LXXXV, fin.

[2] Outre l'édition du *Meliadus de Leonnoys* par Galliot du Pré (1528), il en existe une par Denis Janot (1532). Alde en a publié une traduction italienne en deux volumes, Venise, 1558-1559.

[3] Chap. 169 et suiv. du *Meliadus ;* éd. Aldine, Parte II, ch. 108-111.

[4] Lac n'est nommé, dans le *Méliadus*, qu'au moment de sa délivrance. Alamanni avait pris soin antérieurement de dire qu'il était tombé dans les pièges de Nabon avec Pharamond (voir p. 308, note 3).

[5] *Gyrone*, l. XVIII, fin *(Gyron*, f. 293 ; Tassi, ch. LXIV).

Quant à Gyron, que le roman faisait tomber dans un piège assez grossier[1], il ne pouvait succomber aussi aisément que ceux qui l'avaient précédé chez Nabon, d'autant plus qu'un vieux berger lui avait prodigué les plus sages recommandations[2]. Comme à la fin du premier livre, Alamanni recourut à un artifice plus compliqué, imaginé cette fois encore par une femme : une trappe est pratiquée sous le champ clos où le courtois chevalier s'apprête à se battre avec Nabon lui-même ; le sol s'entr'ouvre sous son cheval lancé au galop ; ligotté sans pouvoir opposer aucune résistance, Gyron est jeté en prison[3].

Le roman de *Méliadus* a fourni au poète italien l'idée du défi imprudent que Nabon lance au roi Arthur[4] ; les circonstances dans lesquelles a lieu cette provocation, comme aussi sa teneur, sont d'ailleurs assez différentes. Dans l'adaptation d'Alamanni, Nabon, enorgueilli par la qualité des chevaliers qu'il retient dans ses cachots, se persuade que le fameux Arthur ne doit plus avoir personne à lui opposer[5] ; le moment est donc venu de l'attaquer et de le soumettre. Aussi lui envoie-t-il des ambassadeurs chargés d'exiger de lui le serment d'obéissance[6]. Le poète s'étend alors avec complaisance sur les détails de la réception faite par Arthur à l'ambassade, et place à cet endroit un épisode qui n'est pas du plus heureux effet : les envoyés

[1] *Gyron*, f. 339 ; Tassi, ch. LXXXV.

[2] *Gyrone*, l. XXII, st. 72-82.

[3] L. XXIII, st. 17 et suiv.

[4] Encore dans le *Méliadus* l'ambassade n'arrive-t-elle pas jusqu'à Arthur ; voir ci-après, p. 317.

[5] Une idée analogue est exprimée par un chevalier avec lequel s'entretient Meliadus, dans le roman de ce nom : « De tous les bons chevaliers qui y deussent estre (à la cour d'Arthur) n'en y a nul : le bon chevalier sans paour n'y est pas ; Danayn le roux, Ariohan de Soissongne, le Morhoult d'Irlande, le bon chevalier qui porte l'escu d'or, tous les meilleurs chevaliers qui orendroit soient en ce monde y deffaillent ; et quant la court est sans aulcun de ceulx, dire peult seurement le roy Artus que sa court est hors de bonte de chevalerie ; il peult bien dire qu'il n'a riens. » (*Méliadus*, ch. 167.)

[6] L. XXIII, st. 41-63. Le Nabon du roman invite Arthur à un tournoi solennel et lui fait savoir que s'il ne s'y présente pas, Gyron et les autres seront égorgés (ch. 169).

de Nabon, visitent la chapelle du palais, où sont représentées les armes de tous les chevaliers de la Table Ronde, et se les font minutieusement expliquer [1]. On retrouve ici, mise en octaves, la « Devise des armes des chevaliers de la Table Ronde », publiée par A. Vérard et les éditeurs suivants, en tête du *Gyron* [2]. C'est là un intermède médiocrement poétique, et qui ne fait pas grand honneur à la faculté inventive d'Alamanni.

Défié par le cruel souverain du val de Servage, Arthur tient conseil avec ses meilleurs chevaliers, et, après les discours obligatoires en pareille circonstance, il décide d'envoyer à son tour une ambassade à Nabon, sous prétexte de prêter le serment demandé, mais en réalité pour que les ambassadeurs avisent, une fois sur place, aux moyens les plus propres à délivrer les prisonniers. [3] Les quatre chevaliers désignés pour prendre part à cette mission de confiance, sont Tristan, Lancelot, Palamèdes et Seguran; ils se mettent aussitôt en route avec les envoyés de Nabon. Le voyage dure quinze jours, et est marqué par des épisodes plaisants, qui tranchent avec le ton uniformément solennel du poème [4]: les vengeurs de Gyron et des autres captifs font semblant d'être les derniers des lâches, pour mieux tromper les émissaires du tyran qu'ils se proposent de tuer, mais ils accomplissent à la dérobée les exploits les plus surprenants, tout en affectant de trembler et en refusant systématiquement de se battre. Ils arrivent enfin au pays de Servage, et Nabon ne craint pas, les sachant si pusillanimes, de les convoquer à un grand tournoi, où lui-même s'offre à rompre une lance avec eux. Tristan, qu'une prophétie de Merlin désignait pour vaincre l'orgueilleux oppresseur des vaillants che-

[1] L. XXIII, st. 66-84.

[2] Ce simple détail suffirait à prouver qu'Alamanni a bien utilisé les éditions et non les sources manuscrites.

[3] Dans le roman, c'est Palamèdes, Lancelot et Tristan qui vont spontanément délivrer les prisonniers de Nabon, sans en référer à Arthur; on verra plus loin dans quelles circonstances.

[4] Un trait de caricature qui se trouvait dans la première rédaction du poème, l. II, st. 64, a disparu dans le texte revisé (voir Append. I, n° 15).

valiers [1], tue le roi et son fils Nathan ; ses compagnons font également des prodiges de valeur, mettent en déroute tous leurs ennemis et délivrent les prisonniers du cruel tyran.

De tout ce dénouement, le roman de Méliadus ne contient que le trait principal, la double victoire de Tristan, avec les noms des trois chevaliers qui l'assistent [2] et contribuent à rendre la liberté aux captifs. Mais Alamanni a fondu en une seule les deux expéditions de Tristan au val de Servage. La première fois, celui-ci, accompagné du seul Segurades, avait tué Nabon et son fils dans un tournoi ; cet exploit est raconté tout au long dans la première partie du roman de Tristan, ainsi que l'indique une phrase du Méliadus [3]. Alamanni n'a pas négligé ce renseignement, et les principales circonstances du grand tournoi qu'il a décrit en son livre XXIV sont, en effet, empruntées au *Tristan* [4]. Mais au moment où il remporte cette victoire, le Tristan du roman ne sait rien de la présence de Gyron, de Danayn et des autres dans les cachots de son ennemi ; il ne fait donc rien pour les délivrer. C'est un peu plus tard seulement que Lancelot et Palamèdes rencontrent les ambassadeurs envoyés à Arthur par Nabon — ceux-ci ignorent, bien entendu, que depuis leur départ Tristan a vaincu leur maître ; une querelle s'élève et les deux valeureux chevaliers tuent les émissaires du roi du Servage. Ils s'emparent alors de la lettre de défi adressée

[1] *Gyron*, f. 289 (Tassi, ch. LXIII) ; *Gyrone*, l. XVIII, st. 56.

[2] Le *Méliadus* prête à l'un d'eux le nom de Segurades, et Alamanni écrit *Segurano* ; le poète a cependant employé aussi une fois la forme *Segurado* (XXIV, st. 163,, dans le passage où il raconte que ce personnage fut nommé gouverneur du pays conquis sur Nabon.

[3] Ce tournoi, dit le *Méliadus*, est raconté dans le roman de Tristan : « en la manière que il est devisé au livre qui a esté faict des gestes de Tristan de Leonnoys. » (*Mél.*, ch 169, fin.)

[4] Les éditions du *Tristan* qu'Alamanni put consulter étaient assez nombreuses : outre celle de Rouen (1489), il y en avait deux de Vérard (sans date), deux de Michel Lenoir (1514 et 1520) et une de Denis Janot (1533). Dans l'édition Vérard que j'ai consultée, l'épisode du Servage occupe les feuillets 74-78, correspondant aux chapitres 62-63 de la reimpression de 1554.

à Arthur, y trouvent une allusion à la captivité de Danayn, de Gyron et du bon Chevalier sans Peur, et communiquent aussitôt cette grave nouvelle à Tristan. Celui-ci retourne avec eux dans le Servage, devenu la « Franchise Tristan » [1], et se fait remettre les clés des prisons où sont enfermés les malheureux chevaliers [2]. A cet endroit de son récit, Alamanni ne suit plus que d'assez loin le *Méliadus;* le roman contenait trop de longueurs, de détails inutiles et traînants; le poète a eu raison de les abréger et de les présenter sous une forme plus ramassée.

En somme, Alamanni, dans la dernière partie de son œuvre, a fait un certain choix entre les matériaux qu'il pouvait utiliser; pour les adapter à ses besoins, il a dû se livrer à un travail de composition, et parfois d'invention, dont on ne trouverait l'équivalent en aucune autre partie du *Gyrone*. Mais pour apprécier l'art déployé par lui dans cette œuvre dépourvue de toute originalité, il ne suffit pas de s'en tenir à cette rapide comparaison du poème et de ses sources: il faut envisager les mille détails qui donnent au récit sa véritable physionomie, et qui, dans ce cas particulier, constituent tout le mérite de l'ouvrage. C'est donc sous ce nouvel aspect qu'il convient d'examiner maintenant de plus près l'œuvre d'Alamanni.

[1] Détail à noter : dans le *Méliadus* comme dans le *Tristan*, le royaume de Nabon le Noir est au milieu de la mer; dans le *Gyron* et dans le poème d'Alamanni, on s'y rend par terre.

[2] La délivrance des prisonniers est retardée, dans le *Méliadus*, par une série de circonstances parfaitement insignifiantes.

§ II

L'art dans le *Gyrone;* les ornements poétiques; l'intention morale. — Médiocre importance de l'œuvre dans l'histoire du poème héroïque au XVIe siècle. — La versification et le style.

La fidélité avec laquelle Alamanni a suivi la rédaction imprimée du roman de *Gyron le Courtois,* en la combinant vers la fin avec un passage du *Méliadus* et du *Tristan,* enlève nécessairement à son œuvre l'importance que certains critiques lui ont reconnue. L'art du poète ne saurait être envisagé dans la conception du sujet, dans les caractères, ni dans la composition, mais uniquement dans la forme, dans le style, dans les détails accessoires. Il est donc nécessaire de considérer le *Gyrone* à ce point de vue plus modeste, tout en réfutant les opinions qui ont été émises sur l'ensemble de l'œuvre et sur sa signification dans l'histoire de l'épopée chevaleresque en Italie.

Si, dans le plan de son poème, Alamanni s'est laissé docilement guider par les textes qu'il avait sous les yeux, il use cependant d'une certaine indépendance dans le détail du récit. Alors même qu'il emprunte au roman de *Gyron* les plus menus incidents et les conserve tels quels, il s'applique à leur donner une expression plus ornée et plus agréable ; il élague d'un côté, de l'autre il étoffe sa narration, et accorde une place particulièrement importante à l'analyse des sentiments et aux discours.

Parmi les purs ornements figurent, comme on peut le supposer *a priori*, les réminiscences classiques et mythologiques unies à la phraséologie pétrarquiste[1], avec quel-

[1] Comme exemple caractéristique du jargon pétrarquiste et mythologique, on peut citer le discours de Messire Lac à l'Amour (l. IV, st. 35-46). Il est d'ailleurs à remarquer que, par la force même des choses, Alamanni, dans son *Gyrone*, n'a pas prodigué les réminiscences classiques autant que dans la *Coltivazione*.

ques très rares souvenirs dantesques[1]. Au moment d'aborder une partie importante de son sujet, Alamanni se plaît à invoquer Clio, la muse épique[2]; il multiplie les comparaisons brillantes, et ces courts tableaux pour lesquels on sait qu'il avait un goût et un talent particuliers[3]. Mais tout cela est, en somme, assez peu de chose, et la physionomie du récit n'en est pas sérieusement altérée.

Plus significatifs sont les développements que le poète accorde à la psychologie des personnages, et le soin qu'il prend d'expliquer et de justifier leurs pensées et leurs actes[4]. C'est par là surtout qu'Alamanni introduit dans ce roman d'aventures, à défaut d'observation, un élément de réflexion, d'analyse et de raison auquel se reconnaît le disciple fidèle de la poétique classique. Cependant l'on doit remarquer qu'il n'eut même pas à faire entrer de force dans son poème ce genre d'épisodes : le roman lui en fournissait toujours l'occasion et souvent la matière ; il s'agissait seulement de choisir et de développer les indications gauchement formulées par le conteur français[5].

On en peut dire autant des discours et des entretiens ; presque partout Alamanni les a trouvés en germe dans le texte[6], où les conversations abondent et même dégénèrent

[1] Les *lanose gote* du Caron dantesque, par exemple, sont attribuées à un chevalier, l. III, st. 76.

[2] L. III, st. 38 ; XVII, 67 ; XXIV, 100.

[3] On trouvera de ces petits tableaux, tout à fait étrangers au sujet, par exemple l. V, st. 2 ; XI, 1, etc... Les comparaisons ajoutées au récit sont en général expressives et d'une forme soignée, sinon très originales ; voir par exemple l. III, st. 66, 135-136 ; V, 54 ; XVII, 80, 102, 103, etc...

[4] Alamanni l'annonce à la fin de sa dédicace : « In molti luoghi mancava (l'arte), si come ne'ragionamenti... e negli affecti di Amore principalmente. »

[5] Il faut citer à cet égard le long morceau où sont décrits les sentiments réciproques de Gyron et de la dame de Malohaut (ou Maloanc) l'un pour l'autre, l. V, st. 61-76; le roman contient cette analyse en germe, mais beaucoup plus succincte (*Gyron*, f. 46-47 ; Tassi, ch. XVI). Il n'est presque pas d'épisode psychologique qui ne donne lieu à une remarque semblable.

[6] Voir l. V, st. 117-122, l'invocation de Gyron à son épée ; la matière en tient en quelques lignes dans le roman (*Gyron*, f. 48 ; Tassi, ch. XVII) ; voir aussi l. X, st 47-56 (Tassi, ch. XXX) ; XIII, 133-139 (Tassi, ch. XLI), etc...

souvent en vains bavardages. Il s'agissait seulement d'y introduire un peu plus d'art, de supprimer les propos oiseux, les répétitions, pour y substituer cet ordre et cette logique dont les maîtres de la poésie et de l'éloquence antiques ont laissé les modèles. Bien qu'Alamanni soit lui-même un peu verbeux, on sent qu'il a su profiter de ces grandes leçons. Surtout il ne manque jamais de donner à cette partie de son récit une signification et un intérêt que le vieux compilateur des aventures de Guiron le Courtois n'avait pas aussi constamment recherchés. Dans le *Gyrone*, en effet, les discours et les entretiens servent le plus souvent à développer quelque idée morale : les dialogues y tournent facilement à la prédication, et la glorification des vertus chevaleresques paraît être, en dernière analyse, le but de tout le poème. Le héros est déjà par lui-même un modèle de courtoisie, le miroir de toutes les perfections ; ses moindres actes sont des exemples, ses moindres propos des maximes, car il ne dédaigne pas de pérorer après avoir agi : il fait des conversions[1], ne manque jamais une occasion de donner une leçon méritée[2], ou même d'esquisser une théorie sur l'égalité des hommes[3]. Dans tout cela, l'humeur moralisante d'Alamanni trouvait largement à se satisfaire, et il est hors de doute que le poète voyait dans l'excellence de son héros une des qualités de son sujet et une des beautés de son œuvre[4].

Mais sur ce point il faut éviter soigneusement les généralisations imprudentes et faciles : le *Gyrone*, a-t-on dit, était une réaction contre la frivolité et même contre

[1] Voir en particulier la conversion de Serso, qui provoque, de la part de Gyron, tout un cours de morale (fin du livre IX, à partir de la st. 71) ; au livre XXII, Gyron convertit successivement deux chevaliers félons, et au livre XXIV il fait un véritable sermon à la « donzella » qui essaie de le tromper.

[2] Outre les exemples cités dans la note précédente, voir l. II, st. 93-95 ; XX, 38, 40.

[3] L. II, st. 157-159.

[4] On lit vers la fin de la lettre dédicatoire : « Essendo descritto Gyrone il Cortese per la perfection della Cavalleria, si come forse Ciro da Xenophonte della virtù et bontà regia, potranno i giovani cavalieri apprender' anco di formar l'animo al valor vero... »

la licence de certaines peintures, dont jusqu'alors la poésie chevaleresque n'avait pas su se garder; avant le Tasse, Alamanni a essayé de réconcilier la morale avec les aventures des chevaliers errants et de leurs dames. Un critique a même été plus loin : il a découvert dans le *Gyrone* l'intention de prêcher le respect de la famille; c'est parce qu'il est le plus moral des romans de la Table Ronde que le *Gyron* a été préféré à tous les autres en Italie. Bien plus: dans l'adaptation italienne qu'en a faite Alamanni, on trouve affirmée beaucoup plus clairement que dans le roman la supériorité de la famille légale sur la famille naturelle[1]. Celui qui émettait ces singulières opinions n'avait évidemment en vue qu'un seul épisode, lequel occupe, il est vrai, une place importante dans les six premiers livres, mais qui ne laisse aucune trace dans les dix-huit autres. Gyron aime la dame de Malohault, femme de Danayn le Roux ; il est aimé d'elle. A plus d'une reprise déjà, celle-ci a découvert à Gyron la passion qui la dévore ; mais le courtois chevalier, incapable de trahir son ami, a toujours brisé des entretiens dont il sentait tout le danger. Un jour vient pourtant, où Gyron, plus troublé que de coutume par la beauté de sa dame, se laisse imprudemment aller à lui dévoiler son amour; il est sur le point de donner un démenti solennel à toutes les maximes de vertu et de loyauté qui lui ont valu le surnom de Courtois, quand soudain ses yeux tombent sur la garde de son épée, présent du fameux Hector le Brun ; il y voit gravés ces mots :

Lealtà reca honor, vittoria e fama;
Falsitade honta et duol dona a ciascuno[2].

Pénétré de remords, Gyron essaie de se punir en se frap-

[1] U. Canello, *La lett. ital. nel sec.* XVI, pp. 165-169; la conclusion du critique est : « Nel *Girone* dell'Alamanni molto meglio che nel *Guiron* francese si comincia ad aver chiaro sentore della famiglia e dei suoi diritti... »

[2] L. V, st. 107. Le texte français porte : « Loyaulté passe tout, et faulseté si honnit tout et deçoit tous hommes dedans qui elle se herberge. » (*Gyron*, f. 48 ; Tassi, ch. XVII.)

pant de cette même épée qui l'a rappelé au sentiment du devoir.

Il est déjà au moins dangereux d'édifier une théorie sur un seul épisode qui est loin de résumer toute la philosophie du poème, et l'on n'aurait aucune peine à montrer que, prises dans leur ensemble, les aventures de *Gyron* et des autres chevaliers errants ne confirment nullement l'impression que peut produire cette tentative de suicide[1]. Mais il est plus que jamais nécessaire de rappeler à ce propos que, dans tout cet épisode comme dans chacun des morceaux où apparaît une pensée morale, Alamanni s'est contenté de suivre pas à pas le roman ! Sans doute il a développé avec complaisance certaines considérations, et n'a pas craint d'ajouter çà et là quelque précepte. Mais encore une fois, il a trouvé en germe dans le texte les leçons qu'il a paraphrasées. Les additions qu'il s'est permises sont toujours, comme il le dit lui-même, conformes au caractère et au ton du récit qu'il reproduisait fidèlement[2]. Que devient, dans ces conditions l'originalité morale du poème ? Peut-on même parler de la préférence accordée par Alamanni — pour ne rien dire des Italiens en général — au plus moral des romans d'aventure ? On a vu que c'est François Ier qui avait dicté son choix. Dans la moralité du *Gyrone*, la meilleure part de mérite, si mérite il y a, revient légitimement à celui qui remania et résuma les anciennes rédactions des romans de la Table Ronde, à Rusticien de Pise, dont la répugnance pour les scènes de passion a été dès longtemps relevée[3].

Au reste, qui peut songer à voir une expression de la morale de la Renaissance, à trouver décrit fidèlement l'idéal de la vie tel que le concevait le XVIe siècle, italien

[1] Une réfutation de la thèse malheureuse de U. Cancllo a été esquissée par M. Vincenzo Gualtieri, dans son opuscule intitulé *Dei poemi epici di L. Alamanni*, Salerno, 1888, pp. 10-11 ; cependant M. E. Proto semble l'avoir acceptée telle quelle (*Sul Rinaldo di T. Tasso*, Naples, 1895, p. 51).

[2] « Abbastanza giudicando haver seguito un certo suo tenore », dit le poète vers la fin de sa lettre dédicatoire.

[3] P. Paris, *Les mss. français*, III, pp. 57-61.

ou français, dans ce roman tout imprégné de l'esprit du moyen âge, dans cette glorification de la force brutale, exagérée jusqu'à l'enfantillage[1], dans ce mépris de la femme, entourée il est vrai des hommages les plus flatteurs et même d'un culte presque religieux, mais toujours soupçonnée de trahison, et considérée comme l'auxiliaire dont se sert le plus volontiers Satan pour perdre les justes et les héros[2]?

Pas plus que les coupures ou les additions qu'Alamanni a faites à son modèle, les modifications de détail ne permettent donc de reconnaître dans *Gyrone il Cortese* une tentative personnelle pour donner au poème chevaleresque une signification morale nouvelle. A plus forte raison est-il téméraire d'y vouloir découvrir l'intention d'assujettir ce genre, éminemment libre, aux règles de l'épopée classique, et de réaliser l'unité d'intérêt. De même que, aux yeux de tel critique, Alamanni a dû être séduit par la moralité du *Gyron*, de même on a essayé de soutenir que le poète a surtout choisi ce sujet parce qu'il y trouvait une certaine conformité avec les règles du poème épique[3]. La réponse qui a été faite à l'un convient parfaitement à l'autre : si

[1] Je ne veux pas souligner l'invraisemblance des exploits accomplis par les divers personnages du roman et du poème ; la critique classique n'a pas manqué d'en faire un grief à Alamanni (voir par exemple Jacopo Gaddi, *De Scriptoribus non ecclesiasticis*, Florence, 1648, p. 5). Comment ne pas regretter au moins que le poète italien n'ait pas su donner à ses héros un peu plus de réflexion et d'intelligence ? Ils soulèvent des poids énormes, pourfendent des milliers d'ennemis avec la même aisance qu'un enfant jouant avec des soldats de plomb ; ils ont encore le singulier talent de se tenir si solidement campés sur leurs pieds qu'un géant ne peut les soulever de terre ! Mais ils sont incapables d'apercevoir et d'éviter le piège le plus grossier ; toute leur ingéniosité ne peut aller que jusqu'à simuler la couardise pour tromper leurs ennemis, et leur courtoisie, dont on fait tant de bruit, ne les empêche pas de se conduire par moment comme de simples brutes. Il y aurait une plaisante étude psychologique à faire sur le chevalier errant tel que le dépeignent les rédactions tardives de nos romans !

[2] Les femmes qui emploient leurs charmes à tromper les chevaliers ne se comptent pas ; la morale à tirer de toutes leurs trahisons est qu'il faut à tout prix fuir l'amour (voir, par ex., l. XII, st. 130) ; c'est la pure doctrine ascétique du moyen âge.

[3] Gualtieri, *op. cit.*, p. 15.

cette conformité existe dans le roman, Alamanni n'a qu'un mérite bien mince à s'être rapproché de ces fameuses règles. Il convient toutefois d'ajouter ici qu'on voit assez mal en quoi consiste cette prétendue affinité du *Gyron* avec l'épopée régulière. Sans doute, dit-on, l'unité d'action fait entièrement défaut, mais le poème a du moins la seule unité à laquelle un roman d'aventures puisse prétendre, celle du protagoniste ; l'Odyssée, après tout, n'en a pas d'autre, et Gyron joue un rôle comparable à celui de l'ingénieux Ulysse [1].

Il y aurait fort à dire sur ce rapprochement. D'abord cette unité du héros, comme on l'a fait justement remarquer, est très imparfaitement réalisée, car Alamanni a conservé dans son poème d'assez longs épisodes d'où Gyron est entièrement absent [2]. Mais ce qui réduit à néant ce prétendu mérite, cet effort pour observer une certaine unité, faute de mieux, dans la personne du héros, c'est le dénouement. On a vu qu'Alamanni, peu satisfait de la conclusion que lui fournissait le roman, est allé emprunter une fin plus convenable à une source différente. Nulle part l'indépendance, la libre initiative du poète dans l'arrangement de son sujet ne s'affirment à un plus

[1] Gualtieri, p. 14. M. E. Proto, dans le volume cité, *Sul Rinaldo*, p. 42, puis 47, a repris cette idée.

[2] Gaspary (*Stor. della lett. ital.*, III, p. 191) cite à ce propos la longue parenthèse des livres VII et VIII. Il faudrait encore rappeler les livres XII-XIV (aventures de Bréhus dans la caverne, histoire de Phébus, etc.), rattachés seulement au sujet par ce fait que le vieillard qui fournit à Bréhus tous ces détails est l'aïeul de Gyron (la généalogie de Gyron occupe une certaine place dans le livre XIII, st. 40) ; puis les livres XVIII (à partir de la st. 50), XIX et XX (jusqu'à la st. 17), contenant l'histoire du Chevalier sans Peur chez Nabon sous forme de récit fait à Gyron ; sur cette modification apportée au roman par Alamanni, voir ci-dessus, p. 312), sans parler de bien d'autres épisodes ou récits, où le héros principal ne joue aucun rôle (par exemple les exploits de Danayn, l. VI, 1-99, et XXI, 17-116). On ne voit donc pas très bien ce qu'a voulu dire Gaspary (*loc. cit.*) lorsqu'il a écrit que Gyron est toujours en scène ; mais c'est là une idée communément répandue : on la trouvait déjà chez U. Canello (*op. cit.*, p. 168) et on la rencontre dans tel récent article de revue (E. Proto, dans la *Rassegna critica della lett. ital.*, t. III (1898), p. 199, quoique M. E. Proto ait bien montré lui-même, dans son travail sur le *Rinaldo* (pp. 48-49), que l'unité, même du héros, fait défaut dans le *Gyron*).

haut degré que dans la composition des derniers livres. Or ce dénouement dissipe l'ombre d'unité que l'on croyait apercevoir jusque-là dans son œuvre, car Gyron n'y tient qu'une place fort restreinte : il est au nombre des prisonniers de Nabon, comme Danayn, Pharamond ou Lac ; comme eux il est passif, il n'agit pas, son rôle se termine avec le premier tiers du livre XXIII. Le protagoniste de l'épisode final, le libérateur des plus fameux chevaliers errants, celui dont les exploits servent de couronnement à tous les autres, est Tristan, assisté de Lancelot, de Palamèdes et de Séguran. Vainement, dans une des dernières octaves, Alamanni donne à entendre que la délivrance de Gyron a été le but de toute l'expédition envoyée par Arthur chez Nabon : les prisonniers sont au nombre de six ; Gyron n'a ni plus de mérite ni plus de plaisir que les cinq autres à recouvrer sa liberté.

Pourtant le poète a fait quelque chose pour se rapprocher de l'épopée. Si, dans ce sujet purement romanesque, il est resté fidèle, et avec raison, à l'octave de l'Arioste, il a divisé son poème en *livres* et non en *chants*, par un scrupule analogue à celui qu'éprouvait, à la même époque, l'auteur de l'*Italia liberata da'Goti*. C'est là, en bonne conscience, la seule intention classique que l'on découvre dans le *Gyrone*[1] ; ce n'est guère. Toutes les autres remarques que l'on pourrait présenter à cet égard se ramènent à celle-ci : Alamanni n'a rien ajouté au roman qui fût de nature à le rapprocher du poème chevaleresque tel que l'Italie l'avait façonné, avec Boiardo et l'Arioste ; mais il n'y a rien ajouté non plus qui le fît ressembler à une épopée classique. Sans doute il a traité sérieusement

[1] Bernardo Tasso se trompait quand il écrivait à B. Varchi que, dans son *Gyrone*, Alamanni avait fait une part à l'imitation des maîtres classiques : « Se del tutto non è composto ad imitazione de'migliori poeti, ha però quelli ancora imitati in molta parte. » (*Lettere*, Padoue, 1733, t. II, p. 426.) Tout ce qu'on peut relever c'est, dans la première octave où Alamanni rappelle ses œuvres antérieures, une imitation des quatre premiers vers, considérés comme apocryphes, de l'Énéide ; pour le reste, il ne peut s'agir que de réminiscences, et fort peu importantes (dans les comparaisons par exemple).

son sujet, sans ironie, sans intervenir en personne dans le récit des aventures qu'il raconte, pour dire son mot et pour montrer qu'il n'est pas dupe de toutes ces fables ; les livres n'ont plus, comme entrée en matière, ces brillants débuts, véritables hors-d'œuvre, d'un caractère si personnel, où s'était complu l'art d'un Arioste ; il faut reconnaître encore que le merveilleux chrétien est banni du poème ainsi que le merveilleux païen[1]. Ces remarques, il faut bien le répéter, s'appliquent au *Gyron* français non moins qu'au poème italien. D'ailleurs on relève dans l'un et dans l'autre maintes traces d'un merveilleux particulier, que l'on pourrait appeler « chevaleresque », et dont la littérature narrative du moyen âge avait fait un grand usage: les géants, les vieillards plus que centenaires qui vivent retirés au fond de cavernes inaccessibles auprès de morts dont les corps ne se décomposent pas, et qui conservent la vigueur de leurs vingt ans[2], les royaumes où des milliers de chevaliers restent indéfiniment prisonniers[3], sans rien dire des prophéties de Merlin[4], tout cela ne relève pas précisément d'une poétique rationaliste et classique.

A proprement parler, il ne sert à rien de faire un mérite ou un reproche à Alamanni de la façon dont il a conçu son poème; éloges et critiques se trompent d'adresse et reviennent de droit au compilateur du roman de *Gyron le Courtois* tel qu'il fut imprimé, écourté et remanié, au début

[1] J. Gaddi reproche à Alamanni d'avoir parlé de certaines fêtes païennes en termes trop chrétiens (l. XIV, st. 78-79); mais il ne s'agit que des rites et de la piété des assistants, non d'une intervention surnaturelle.

[2] Les géants ont un rôle important dans tout le poème, depuis ceux du l. I (st. XXXI et suiv., voir ci-dessus, p. 310) jusqu'à Nabon le Noir (voir particulièrement l. XIV, st. 23 et suiv., et aussi 200 et suiv.); sur les autres merveilles que Bréhus voit dans la grotte, cfr. l. XII, st. 98 et suiv.

[3] Le royaume de Nabon, où la force et la ruse prennent la place des sortilèges habituels, n'est qu'une variété des châteaux enchantés et des îles lointaines où les chevaliers, dans d'autres poèmes, sont retenus captifs.

[4] Alamanni y fait une allusion positive au livre XXIV, st. 162.

du XVIe siècle. Le seul crime du poète italien — et il serait difficile d'en imaginer un plus grave — est de n'avoir pas essayé d'être lui-même; c'est d'avoir reproduit, avec une exactitude presque mécanique, un roman assez médiocre, sans que, à aucun moment, son tour d'esprit particulier y ajoutât rien d'essentiel.

La hâte avec laquelle fut conduite la rédaction du *Gyrone* pourrait, dans une certaine mesure, servir d'excuse aux défauts du poème, si elle n'était elle-même l'erreur la plus lourde, celle d'où découlent toutes les autres, et qu'il est le moins possible de pardonner. On ne conçoit guère, en effet, ce qu'une œuvre de longue haleine, comme celle-là, pouvait gagner à être aussi lestement écrite; en revanche on voit très clairement ce qu'elle y a perdu. La versification même et le style accusent une négligence surprenante chez l'auteur de la *Coltivazione*. Visiblement Alamanni a trop présumé de sa facilité. L'octave telle qu'il l'a traitée n'a rien de commun avec le moule si net, avec le cadre si varié, dans lequel un Arioste avait su faire tenir tant de formes d'un contour délicat, tant de tableaux gracieux, tantôt plaisants, tantôt émus, toujours tracés d'une main ferme. Ce n'est plus la période savamment rythmée, d'un dessin précis, où s'enferme l'expression complète d'une idée ou d'une image. Alamanni ne paraît pas soupçonner les ressources de l'octave: ses vers se succèdent uniformes et mous, un par un, deux par deux, ou plus, indifféremment, indéfiniment. Si les rimes n'en avertissaient notre oreille, rien ne ferait sentir que la période poétique est de huit vers plutôt que de six ou de dix. Parfois même il y a, d'une octave à l'autre, des enjambements tels, que l'unité de la strophe et sa raison d'être disparaissent; il n'en reste plus qu'un lointain souvenir[1].

Les rimes sont elles-mêmes d'une monotonie peu pro-

[1] Par exemple au l. XVI, les st. 42-43 sont reliées de cette façon:

hor mi avvisate come
Ritrovar possa il bel volto, et le chiome

Vostre, ch'eternamente mi han legato, etc...

pre à rehausser la sonorité et l'harmonie de la strophe [1] ; Alamanni emploie certaines formes négligées qui pouvaient bien convenir à un poème d'allure franchement populaire, comme celui de Pulci, mais qui détonnent dans une œuvre plus ambitieuse comme celle-ci ; telles sont les rimes *vedello*, *havella* (vederlo, haverla), *che io me ne vade* (vada)[2]. Il modifie suivant ses besoins les noms de ses personnages [3]; en un mot, sous ce rapport comme sous tant d'autres, son poème a tous les caractères d'une improvisation. Si le style conserve cette fluidité, cette aisance que l'on retrouve dans tout ce qu'a écrit Alamanni, il est visible aussi que l'obligation de rimer l'a souvent gêné, lui a suggéré des expressions impropres et l'a parfois conduit à écrire des phrases à peu près incompréhensibles à force d'inversions et de périphrases [4]. Enfin,

[1] C'est un reproche que Giraldi avait déjà fait à Alamanni, dans une lettre à Bernardo Tasso, et il disait de l'*Avarchide*, dès lors attendue : « Porterà poca soavità e poca grazia con cosi fatte consonanze. » (*Lettere di B. Tasso*, II, p. 198.) Le fait est que les mêmes terminaisons appellent presque infailliblement les mêmes séries de mots, de désinences ou de suffixes : *meco* rime constamment avec *teco*, *seco* ; *uno* avec *alcuno*, *ciascuno* ; *lei* avec *costei*, etc... On ne compte plus les mots simples rimant avec leurs dérivés les plus voisins : *verso* avec *riverso*, *caso* avec *occaso*, *scorto* avec *accorto*, *prende* avec *riprende*, *aggiunge* avec *soggiunge*, etc... Il suffit d'ouvrir le poème au hasard pour rencontrer quantité de ces platitudes.

[2] L. VII, st. 124, 127 et *passim* ; l. XVI, st. 42. Je ne relève pas ici les autres libertés qu'autorisait l'exemple des plus grands poètes.

[3] *Meliadus* est successivement appelé *Meliadusse*, *Meliadusso* et *Meliadosse* ; il y a une liberté encore plus choquante dans l'accentuation de *seguito* pour *séguito* (XXIII, 17).

[4] Je me contenterai de citer cette stance où l'impropriété et la faiblesse de l'expression le disputent à la dureté des inversions :

Non vedete voi ben signor mio caro,
Che amor fu prima et la natura al mondo
Che aspra legge facesse il nodo avaro
Del sponsalitio duro et ingiocondo?
Che i padri empi et le madri a paro a paro
Ne congiungesser, lassi! et non secondo
Il natural desio che ne sospinge,
Ma secondo che'l commodo dipinge (l. V, st. 130) ;

et ce vers, d'une harmonie particulièrement malheureuse :

Infin al fin, qual sia, tristo o felice (VI, 41).

le *Gyrone* fait une place plus large que la *Coltivazione* aux gallicismes, et cette fois on est forcé d'avouer que cette catégorie d'expressions n'est peut-être pas seulement une élégance ayant pour objet d'enrichir la langue : la mémoire pleine encore des lectures qu'il avait dû faire, Alamanni n'a pas toujours trouvé d'abord le mot propre, et a écrit, au risque d'effaroucher ses compatriotes, *vengianza* (l. XI, 21)[1], *io frappo* (X, 11)[2], *convenente* dans le sens de l'ancien français *convenant* = convention (IX, 25 et *passim*), et même *ardimente* pour signifier *hardiment* (l. XVI, 11)[3] !

Voilà bien des critiques : mais en bonne conscience, quiconque a lu avec quelque attention le poème en son entier, ne peut guère le juger avec plus d'indulgence. Il est sans doute possible de parcourir sans ennui un ou plusieurs

Est-ce une allitération voulue ? En voici une certainement, et d'un assez médiocre effet :

Nell'arme ardito, bene addritto et forte (l. XXIV, st. 62).

Il est bon d'observer que l'édition de 1548, seule imprimée sous les yeux du poète, est pleine de fautes d'impression qui en rendent l'intelligence parfois assez difficile; l'édition de Venise, 1549, un peu plus correcte, n'a pourtant été ni revue ni surtout augmentée par l'auteur, comme l'affirme le titre.

[1] Gallicisme autorisé à la rigueur par l'exemple des plus vieux poètes, Buonagiunta, Guittone.

[2] Dans le sens de *frapper* c'est bien un gallicisme, car ce verbe se trouve parfois employé dans un sens un peu différent (faire des découpures, hacher). Il y a aussi des gallicismes de morphologie assez nombreux, tels que *menzongiero*, *codardigia*, les subjonctifs *saccia*, *sacciate*, etc... La forme *lassare* pour *lasciare*, déjà signalée antérieurement, était tout spécialement chère au poète : il a pris soin de la rétablir, dans l'errata du *Gyrone*. J'ai dit, à propos de la *Coltivazione*, que le gallicisme était peut-être aux yeux d'Alamanni un élément d'élégance et de variété ajouté au style ; mais dans le cas du *Gyrone* j'incline à croire qu'il faut aussi tenir compte de l'influence directe du texte français que le poète traduisait. G. Leopardi n'a pas manqué de signaler ce caractère de la langue du poète dans le *Gyrone* (*Pensieri di varia filos. e di bella lett.*, I, p. 172, où sont relevés les mots *frappare* et *vengianza*).

[3] Ici l'on est tenté de se demander si Alamanni n'avait pas écrit *Può arditamente dir...* ; la leçon *Può ardimente* oblige à faire un hiatus qui n'était guère dans les habitudes du poète ; l'éd. de 1549 maintient *ardimente*. Le texte français dit ici : « Celluy homme qui sçait la verité parle moult hardiement. » (*Gyron*, f. 272.)

morceaux bien choisis du *Gyrone*, mais non pas l'ensemble de l'œuvre. Aussi l'insuccès en fut-il complet. Le seul critique qui l'ait formellement louée trouva peu d'écho : on connaît le sonnet où Lasca représente Varchi incapable de s'arracher aux délices du *Gyrone*, et le préférant au *Roland furieux*[1]. Très prévenu en faveur d'Alamanni, Varchi put se méprendre sur la valeur réelle du poème ; mais le résultat le plus clair de son amicale bienveillance fut de provoquer le sarcasme du facétieux rimeur, qui frappe encore plus le *Gyrone* indûment admiré que son imprudent admirateur.

La critique moderne peut bien le juger avec indulgence[2] ; quelques imaginations romanesques ont eu beau s'éprendre de certains épisodes, tel Leopardi dans sa jeunesse — et il est fort honorable pour Alamanni d'avoir su captiver un tel lecteur[3], — il n'en est pas moins vrai que François Ier, en conseillant au poète de traiter ce sujet, ne lui rendit pas un bon service. L'Œuvre insuffisamment méditée dans sa conception générale comme dans le détail, *Gyrone il Cortese* marque une légère déviation dans la

[1] A.-F. Grazzini (il Lasca) écrivait :

Il Varchi ha fitto il capo nel Girone
E vuol che sia più bello che l'Ariosto ;
Ma s'ei non si ridice innanzi agosto,
Lo potrebbe guarire il Sollione !
Ei vuol mostrar per punta di ragione
Che sia migliore il lesso che l'arrosto,
Et che più piaccia l'acquerel che'l mosto ;
Ma se gli rimarrà l'opinione !

(*Le rime burlesche di A.-F. Grazzini* (1882), p. 22.)

Voir les *Lezioni* de Varchi (Florence, 1590), pp. 585-86 et 615-46. Bernardo Tasso, écrivant au même Varchi, au sujet de la poésie romanesque, ne paraissait pas savoir que son correspondant eût une prédilection si prononcée pour le *Gyrone* (*Lettere*, II, p. 426).

[2] U. Canello appelle le *Gyrone* « una composizione freddina, ma tollerabile pur sempre ». (*Op. cit.*, p. 168) ; quant à M. F. Flamini, après avoir hasardé que ce « rifacimento » du roman français est « in più luoghi migliore del testo », il doit reconnaître que « nell'insieme... appare assai fiacco ». (*Il Cinquecento*, p. 161.)

[3] G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* ; le *Gyrone* y est cité au tome I, pp. 170 et 172.

carrière du poète; c'est un arrêt, presque un recul, dans l'évolution de plus en plus classique qui le portait vers la reconstitution des genres cultivés par les anciens. Cette première excursion d'Alamanni dans le domaine, nouveau pour lui, des légendes bretonnes, fut certainement malheureuse en elle-même. Elle présente pourtant un certain intérêt dans l'histoire du poème héroïque au XVIe siècle : elle a préparé la curieuse tentative de conciliation entre le roman et l'épopée que devait être l'*Avarchide*.

CHAPITRE VI

Flora.

Le poète était déjà vieux lorsqu'il entreprit d'écrire une comédie[1]. La *Flora,* terminée au printemps de 1549, fut soumise au jugement d'un ami dans le goût duquel Alamanni avait grande confiance, Benedetto Varchi; puis il la garda par devers lui pendant six ans, la remaniant sans doute en plus d'un endroit[2]. La représentation en eut lieu à la cour, à Fontainebleau, et peut-être à Paris, pendant le carnaval de 1555[3]. A ce moment encore, le poète ne se décida pas à publier cette œuvre à la fois timide et hardie, timide pour le fond, hardie quant à la forme. Alamanni sentait-il qu'il n'avait pas pleinement réussi à donner, comme il l'espérait, un nouvel essor au vers comique italien en le rapprochant de celui de Plaute et de Térence? On est porté à le croire quand on voit qu'après avoir si longuement tenu sur le métier cette œuvre de sa maturité, il ne s'occupa ni de la dédier à quelque haut personnage, ni de la faire imprimer. C'est à son insu que la *Flora* vit le jour; le texte nous en a été conservé sans son aveu. Une copie en était parvenue à Florence, par l'intermédiaire d'un certain Giovanni Berti, dès le carnaval de 1556. Aussitôt un groupe de jeunes gens, qui reconnaissait pour chef Andrea Lori, entreprit de la repré-

[1] Il dit de lui-même dans le Prologue :

...poeta già vecchio, e comico
Novello.

[2] Voir Première Partie, p. 136; voir aussi la lettre d'Alamanni à Varchi, du 30 juin 1550, où le poète annonce l'intention de retoucher le texte qu'il avait soumis à son ami.

[3] Voir ci-dessus, p. 145.

senter à la confrérie *(compagnia)* de San Bernardino da Cestello, avec des intermèdes que le même Lori composa pour la circonstance. Le tout, comédie et intermèdes, fut imprimé à Florence au mois d'avril 1556, au moment même où Alamanni s'éteignait à Amboise.

Que vaut cette édition, d'une importance capitale pour nous, puisque toutes les autres en procèdent et qu'aucun manuscrit ne nous permet d'en contrôler le texte ? — Pas grand'chose assurément. Lori n'était pas en relations directes avec le poète ; la copie qu'il remit à l'imprimeur Torrentino n'était certainement pas le manuscrit original d'Alamanni, car il n'aurait pas manqué de s'en prévaloir, lui qui se recommande de l'obscur Giovanni Berti, par lequel il en avait eu communication, et qui, pour donner plus de poids à sa publication, la dédia à un neveu de l'auteur, Filippo Salviati[1]. Andrea Lori agissait sans autorisation en faisant imprimer la *Flora ;* les termes de sa dédicace le laissent clairement entendre[2]. D'ailleurs celle-ci porte la date du 6 avril et il est invraisemblable que le poète, mort le 18, ait eu connaissance de la publication ; en tout cas, on peut affirmer qu'il n'en surveilla pas l'impression.

Ces constatations ont leur importance, car le problème le plus intéressant que soulève la *Flora,* le seul même qui ait valu à cette comédie l'attention de la critique, est celui de la versification. Or Alamanni n'a exposé nulle part ce qu'il a voulu faire à cet égard ; nous en sommes réduits à dégager

[1] Dédicace de A. Lori à F. Salviati en tête de l'édition de 1556 (il existe à Paris un exemplaire de cette comédie à la Bibl. de l'Arsenal, n° 3940 *bis,* B-L). Filippo Salviati était fils de Nannina, sœur d'Alamanni.

[2] « La quale comedia e i quali intermedii sendomi da amici e da altri chiesti con grande stantia, et non potendo io agli più disdire, mi disposi e per sodisfacimento degli studiosi e per levar briga a me di stamparli. » Lorsqu'en 1549 Alamanni avait communiqué sa comédie à Varchi, il lui avait bien recommandé que « ella non gli sia stampata » (lettre de Batt. Alamanni à Varchi) ; évidemment le poète entendait se réserver le soin de l'imprimer lui-même. Aussi ne puis-je attribuer aucune importance à l'affirmation du bibliographe Gamba ; suivant cet auteur, l'édition de 1556 aurait été faite sur l'autographe d'Alamanni.

de ses vers eux-mêmes la théorie de sa prosodie et de sa métrique. On conviendra que rien n'est plus malaisé, lorsqu'il s'agit d'une tentative nouvelle, et si, par surcroît, le texte que nous avons sous les yeux ne reflète pas très fidèlement les moindres intentions du poète. Aussi, en dépit de tous les efforts, une grande incertitude continue-t-elle à régner sur la structure et sur le rythme des vers de la *Flora ;* beaucoup sont manifestement faux. Prétendre dissiper tous les doutes qui subsistent à ce sujet serait trop ambitieux ; dans les conditions défavorables où nous nous trouvons pour apprécier équitablement la tentative d'Alamanni, il faut se contenter de poser les termes du problème avec toute la précision possible ; on doit seulement dire quelle en est la solution la plus probable et indiquer quels éléments d'information nous font défaut pour aplanir toutes les difficultés. Parmi ces éléments, le principal est assurément un texte bien établi de la comédie.

Puisque la question du vers de la *Flora* est, sans conteste, la plus importante de celles qui se posent à propos de cet ouvrage d'Alamanni, il est assez naturel de commencer par elle.

---

§ I

La versification de la *Flora ;* sénaires et octonaires iambiques.

L'intention d'Alamanni, en adoptant, pour écrire la *Flora*, un nouveau système de versification, n'est pas douteuse : il déclarait lui-même dans son prologue que ces vers, jusqu'alors inconnus en italien, étaient imités de ceux des comiques latins, Plaute et Térence[1]. Son fils

[1] Voleva ancor parlar de'versi e de'numeri
Nuovi nè più in questa lingua posti in opera,
Simili a quelli già di Plauto e di Terenzio...

Battista n'était pas moins explicite lorsqu'il écrivait à Varchi : « Mon père a imité dans ces vers ceux de Plaute et « de Térence ;..... vous pouvez les appeler, avec les com- « mentateurs de ces poètes, octonaires et sénaires, cata- « lectiques et acatalectiques. » [1]

Alamanni entrait donc à son tour dans la voie ouverte timidement dès le XVe siècle par L.-B. Alberti et Dati, et depuis, d'une façon beaucoup plus hardie et plus méthodique par Claudio Tolomei et ses amis : il s'agissait d'assujettir le vers italien aux règles de la métrique latine et grecque, d'inaugurer ce que Tolomei appelait la « nuova poesia toscana », ce qu'un savant moderne, poète lui-même et adepte, ou pour mieux dire rénovateur de cette école, a baptisé d'un nom qui a fait fortune, la « poesia barbara ». [2] Il était naturel qu'Alamanni prît part à ce mouvement ; la tendance habituelle de son esprit le rapprochait des initiateurs de ces nouveautés. Partisan convaincu du vers blanc, où il se plaisait à trouver une certaine ressemblance avec le vers non rimé des anciens, restaurateur de l'ode pindarique, dont il s'était efforcé de reproduire au moins les grandes divisions rythmiques, Alamanni devait fatalement en venir à chercher, jusque dans la structure intime du vers, une ressemblance plus étroite avec les modèles dont il s'inspirait constamment. Les disciples de Tolomei ne s'y étaient pas trompés : ils avaient reconnu dans l'auteur de la *Coltivazione* un allié naturel, dont il ne semblait pas difficile de s'assurer la collaboration. Une pièce en distiques, que lui adressa un certain Alessandro Cittolini pour l'inviter à suivre les nouvelles règles de poésie, porte témoignage des efforts qui furent faits pour le convertir [3].

Cependant Alamanni ne composa ni hexamètres, ni strophes saphiques ou alcaïques ; il jugea sans doute que le

[1] Lettre, déjà citée, de Battista Alamanni à B. Varchi *(Prose fiorentine*, Parte IV, vol. II, p. 210).

[2] G. Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologne, 1881 ; ce recueil contient le prologue et tout le troisième acte de la *Flora*.

[3] *La poesia barbara*, p. 125 ; la pièce est antérieure à 1539.

sonnet et la canzone d'une part, de l'autre l'octave et le vers blanc fournissaient à la poésie lyrique et narrative toutes les ressources dont elle avait besoin, et l'on doit lui savoir gré de cette sagesse. Alamanni n'avait rien d'un révolutionnaire, même en métrique, et la sûreté de son goût l'a préservé des excès où sont tombés quelques-uns de ses contemporains[1]; il avait su, dans son *Gyrone*, renoncer au vers blanc pour revenir à l'octave, et il se peut que les distiques de Cittolini aient produit sur lui un effet tout différent de celui qu'en attendait l'auteur. L'expérience des autres n'était pas perdue pour lui; aussi ne voulut-il s'engager que dans une voie où personne ne l'avait précédé: aucun insuccès retentissant ne le détournait de s'essayer au vers comique, à la manière de Plaute et de Térence[2].

L'idée en elle-même était ingénieuse. A l'inverse de la tragédie, la comédie italienne n'avait pas encore trouvé un mètre qui lui appartînt en propre. L'hendécasyllabe *sdrucciolo*, malgré l'exemple de l'Arioste, ne s'était pas imposé généralement ; la prose était sur le point de l'évincer définitivement, avec les comédies de Machiavel, de Dolce, de l'Arétin et de bien d'autres. Ce triomphe de la prose devait paraître fâcheux à un poète épris des règles établies

[1] M. D. Gnoli, parlant de ces tentatives de versification classique, en divise les promoteurs en radicaux et en modérés, puis il range Alamanni parmi les radicaux (*Studi letterari*, Bologne, 1883, pp. 400-401) Tel n'est pas mon avis ; Alamanni est plutôt un modéré, et je crois bien qu'il a senti tout le premier que sa tentative de versification iambique était malheureuse.

[2] Il est vrai que les essais d'Alessandro Pazzi de'Medici remontent à 1524; notre poète en a-t-il eu connaissance? Cela est possible, car Varchi ne les a pas ignorés, mais je ne crois pas qu'ils aient exercé la moindre influence sur la métrique de la *Flora* ; d'une part ce sont des tragédies et non des comédies ; elles étaient restées inédites, et Varchi n'en parle qu'en termes fort vagues (*Lezioni sulla poesia*, Florence, 1590, p. 681,) ; comment Alamanni les aurait-il mieux connues? En second lieu il est fort malaisé de comprendre ce que prétendent représenter les vers informes de Pazzi; ils ne ressemblent en rien aux senaires iambiques d'Alamanni. Voir à ce sujet *Le tragedie metriche di A. Pazzi de'Medici*, a cura di A. Solerti, Bologna, 1887, et G. Caponi, *Di A. Pazzi e delle sue tragedie metriche*, Prato, 1901.

et des distinctions traditionnelles : la comédie, par définition, rentrait dans la poésie [1]. D'un autre côté, le vers lyrique ou héroïque sonne faux dans le dialogue familier [2]; il fallait donc trouver une forme de vers particulière, qui fût aussi rapprochée de la prose que possible, tout en ayant un certain rythme [3]. L'autorité des anciens était trop grande pour qu'Alamanni ne demandât pas à leur exemple la solution de ce problème délicat ; aussi chercha-t-il à remettre en honneur les sénaires et les octonaires de la comédie latine.

Entreprise séduisante, mais combien difficile à réaliser ! Pour bien apprécier la tentative d'Alamanni, il serait nécessaire de savoir quelle idée il se faisait des règles observées par Plaute et par Térence, et comment il scandait leurs vers ; cela nous serait fort utile pour scander les siens à notre tour. Mais il ne nous l'a pas dit, et nous sommes réduits à tâtonner quelque peu pour rythmer les sénaires et les octonaires de la *Flora*.

Il va sans dire qu'il faut en tout cas renoncer à compter les syllabes de ces vers, comme on l'a fait trop longtemps : le nombre des pieds seul est ici à considérer [4]. Un autre point que l'on peut tenir pour assuré, c'est qu'Alamanni n'a pas arbitrairement attribué aux syllabes des

[1] Mal conviensi in comedia,
Ch'è pur poema, la prosa in uso mettere *(Flora*, prol.).

[2] I versi scritti in sonetti e negli heroici
Od in soggetto grave, son disdicevoli *(ibid.)*.

[3] Battista écrivait à Varchi que son père avait choisi cette forme de vers « considerato che sono tanto lungi dal verso nostro ordinario, e non si disdicono in commedia, e cosi vicini alla prosa che non possono molto offendere gli orecchi colla novità loro, e pure vi si truovano i numeri osservati » (lettre citée). L'idée de se rapprocher de la prose n'était pas non plus étrangère à la tentative d'A. Pazzi (Solerti, dans l'édition citée des tragédies de cet auteur, pp. 31-32).

[4] Il y avait entre les anciens critiques un assez curieux désaccord sur le nombre de syllabes de ces vers ; les uns tenant pour seize, les autres pour treize ; ni les uns ni les autres n'avaient tout à fait tort ni tout à fait raison. M. E. Teza, dans un article intitulé *Intorno al verso alamanniano della Flora (Scuola Romana*, anno IV (1885-86), pp. 202 et suiv.) a ramené la question à ses termes véritables.

mots italiens une quantité conventionnelle sur laquelle reposerait la structure de son vers : à l'alternance de longues et de brèves imaginaires, il a substitué celle, bien réelle, de syllabes toniques et de syllabes atones. C'était là un incontestable progrès sur les essais de poésie métrique qui avaient vu le jour au xve siècle et dans la première moitié du xvi[e][1].

Il est temps de préciser ces observations, en examinant d'abord le sénaire ïambique, que l'auteur de la *Flora* a employé dans le prologue et dans la scène V du troisième acte.

Pour Alamanni, le sénaire est une succession de six pieds dont chacun porte un accent sur la dernière syllabe. En l'absence de toute quantité, la distinction entre l'ïambe (⏑–) et le spondée (––), que les poètes latins lui substituaient souvent, cesse d'exister. D'autre part, le poète renonce, arbitrairement mais prudemment, à suivre les poètes latins dans les substitutions qu'ils faisaient du tribraque (⏑⏑⏑), du dactyle (–⏑⏑) ou même du procéleusmatique (⏑⏑⏑⏑) à l'ïambe ou au spondée, sans doute parce que, en vertu de ces substitutions, l'accent ne portait plus sur la dernière syllabe du pied ; en fait de substitution, il n'admet que celle de l'anapeste (⏑⏑–), c'est-à-dire deux syllabes atones suivies d'une tonique. Ainsi le type du sénaire ïambique qu'il a entrepris de reproduire en italien peut se représenter ainsi :

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
1 2 3 4 5 6 .

[1] On trouvera dans le volume *La poesia barbara*, etc., une réimpression des *Regolette della nuova poesia toscana*, imaginées par Cl. Tolomei et publiées par lui en 1539, pour déterminer la quantité des syllabes italiennes ; je ne vois pas qu'Alamanni ait fait le moindre effort pour s'y conformer. Lorsque, dans les vers de Tolomei et de ses amis, l'accent tonique (d'un mot) coincide avec l'accent rythmique (d'un vers), c'est un pur hasard que ces poètes ne paraissent pas s'être appliqués à rendre plus fréquent. Voir à ce sujet un article de A. Borgognoni (*Nuova Antologia* d'août 1877), et le discours de M. G. Chiarini sur la métrique des Odes barbares (réimprimé dans son récent volume *Giosuè Carducci*, impressioni e ricordi, Bologna, 1901).

Comme d'ailleurs Alamanni cherche très visiblement à faire coïncider les accents rythmiques du vers avec les accents toniques des mots, les véritables modèles dont il s'est inspiré sont ceux où cette coïncidence se présentait déjà plus ou moins exactement chez les poètes latins ; en voici quelques exemples :

Ne quis miretur qui sim, paucis eloquar (Plaute, *Aulul.*, Prol.).
Profecto hoc vere dicunt: si absis uspiam (Térence, *Ad.*, I, 1, v. 3).
Menander fecit Andriam et Perinthiam (Tér., *Andr.*, Prol. v. 9).

C'est là un type de sénaire, sinon rare, du moins assez particulier, et l'on ne peut dire qu'il ait été préféré par les comiques latins.

Dans le schéma et dans les exemples qui précèdent, aucun accent n'a été marqué sur le dernier ïambe. Alamanni avait pu observer, en effet, que jamais à cette place l'accent rythmique ne coïncidait avec un accent tonique ; aussi s'est-il contenté de mettre dans chacun de ses vers cinq accents suivis d'une terminaison *sdrucciola,* comme dans les exemples que voici :

Pregata da un pòeta vecchio, e comico
Novello, che a voi venga in forma di prologo,
Scusandol che se a mia cagion questa favola
Indegna vi presenta che perdoniategli... (Prol.).
I versi scritti in sonetti e negli heroici
Od in soggetto grave son disdicevoli (*Ibid.*).
Non so che sia, ma contro quel che promessomi
Havevi è molto, e contro a la fede datami (III, 5).
Ei son pur essi ; com'hai tu fatto ? Dimmelo.
Vel dirò poscia là, in casa di Flamminia (*Ibid.*).

C'est là ce que l'on pourrait appeler la forme typique du sénaire employé par Alamanni dans sa comédie[1]. Quelques irrégularités y apparaissent pourtant, par exemple dans l'accentuation que l'on est obligé d'attribuer à des mots de très secondaire importance, comme *a, vi, negli, in, di.* A cela il faut ajouter que très souvent, dans un pied sur

[1] Il y a lieu de remarquer la fréquence de l'anapeste au cinquième pied.

deux — sans que l'on doive reconnaître ici la moindre importance à la qualité des pieds *pairs* ou *impairs* — Alamanni se contente d'un accent très faible ; on a pu en juger déjà par les accents deuxièmes des quatre premiers vers cités ci-dessus. Voici deux vers consécutifs du prologue, où l'article, dans le premier pied, ne saurait porter un accent bien marqué (les syllabes en italiques indiquent les pieds mal rythmés) :

> *Per la* divina sua pianta che è qui e poi [1]
> *Per la* sincera fede....

Ailleurs le poète admet au premier pied des trochées (–⏑) au lieu d'iambes, ou des dactyles (–⏑⏑) au lieu d'anapestes :

> *Dopo* cinque anni per un ruffiano conducesi.
> *Geri*, che così 'l padre di Flora chiamasi [2]...
> *Chiamasi*, di cui 'l padre morto..... [3] (Prol.).

D'autres vers commencent par les mots *Flora*, *anco* (II, 5). Mais en dépit de ces libertés, le sénaire de la *Flora* contient en général au moins trois accents bien marqués ; ce sont les points de repère qui permettent d'en retrouver la structure. La coupe, qui tombe après le deuxième ou le troisième temps fort, suit naturellement une syllabe nettement accentuée, et le cinquième temps fort est également bien accusé, sauf de très rares exceptions.

Malheureusement Alamanni s'est permis d'autres licences encore. En premier lieu, il fait de l'hiatus un usage qui forme le plus parfait contraste avec toutes les habitudes de la poésie italienne au XVIe siècle, et avec les siennes propres. Dans la *Flora*, et dans la *Flora* seulement, les

[1] Je reviendrai un peu plus loin sur cette fin de vers fort embarrassante.

[2] On pourrait à la rigueur faire un anapeste de *Geri che* ; mais il faudrait toujours admettre que la première syllabe de *Geri* est atone ; là est la difficulté.

[3] Il faut admettre qu'il y a hiatus entre *cui* et *il* ; il ne serait pas moins mauvais de scander :

*Chiamas*i dI cui 'l padre...

hiatus sont très fréquents et aussi très arbitraires; c'est donc une cause continuelle d'incertitudes :

Realissimo spirito e Margherita'unica.
Ho'ubbidito, e quanto posso....
Non ho'ancor fornito però che imposemi.
Geri che cosi'il padre di Flora chiamasi.
Caldamente amoroso : al fin chi'era scuopresi.
Dopo'assai faticarsi, Tonchio e Flamminia.
Ha'arricchi*ta la* sua lingua.... (Prol.)
Et che ?'Ho'io però cosa che cosi sia [1].
Ch'io'ho'avuti, posso dir per miracolo. (III, 5.)

Lorsque ces hiatus se rencontrent dans des vers contenant déjà plus d'un pied mal rythmé, il devient fort difficile de les scander. C'est alors surtout que des doutes surgissent touchant la correction du texte imprimé par les soins d'Andrea Lori. A certains endroits, la leçon en est certainement fautive. Voici, par exemple, quelques corrections très simples qui s'imposent :

Figliuol (*et non* figliuolo) di Simon, e per amor la compera.
E per'timor di Geri a una donna povera (*et non* ad). (Prol.)
Quel ch'è bene, e quel ch'é male, e teco fingere (III. 5),

et non *teco stesso* qu'il est bien difficile de faire entrer dans les limites du vers[2].

Une fois la nécessité de ces corrections reconnue, on est obligé d'admettre que l'édition de 1556 ne présente pas un texte conforme de tous points aux intentions du poète, et dès lors le sol se dérobe sous nos pas [3].

Tout cela serait encore peu de chose si Alamanni avait strictement observé les règles que l'on vient de voir ;

[1] Voir ci-dessus, p. 341, note 1.

[2] Il est vrai que l'on pourrait faire une correction moins radicale :

Quel ch'è ben, quel ch'è male, e teco stesso fingere.

[3] M. E. Teza, dans l'article déjà cité, avait aussi relevé le peu de confiance que méritent les éditions de la *Flora* quant au texte ; mais il paraissait croire qu'il serait possible d'y remédier en remontant à une source plus pure que l'édition de 1556; c'est une illusion que je ne puis partager, n'ayant jamais rencontré la moindre trace d'un manuscrit de la comédie d'Alamanni.

mais les licences qu'il se permet dans ses fins de vers jettent un nouveau trouble dans les idées que l'on arrive, non sans peine, à se former sur ses sénaires. La terminaison *sdrucciola* n'est plus reconnaissable dans les exemples que voici :

Rivolto il quarte sole ch'ivi arrivato era.
Chiamasi, di cui il padre morto davanti era.
Ha'arricchi*ta la* sua lingua così ora (Prol.).
Tonchio, che fai tu? *Tonchio* che ragioni tu teco?
E che? Ho'io però cosa che così sia (III, 5).

Selon toute apparence, Alamanni a traité ces mots de deux syllabes qui suivent le cinquième accent comme des enclitiques, ce qui est déjà assez hardi. Mais cette explication elle-même ne convient pas toujours ; il y a en effet des vers où manifestement le cinquième accent est suivi d'une seule syllabe. C'est à ces vers-là, sans doute, que le poète pensait, quand il faisait écrire à Varchi, par son fils Battista, qu'il y avait dans sa comédie des vers catalectiques[1]. En voici quelques exemples incontestables :

Non me ch'una son[2] delle popolari Dee (Prol.).
A desinare, e se ben[3] Scarabon ne mena.
Ma te la renderò, te l'impromètto. — Come?
In questa borsa dugento ducati sono (III, 5.).

Sur l'autorité de ces exemples, peut-être convient-il de

[1] « E sono (i versi) di tre sorte... : cioè quei del prologo, quei del rimanente della commedia e quelli della scena quinta del terzo atto, i quali potete battezzare (siccome fanno quei di Terenzio gli annotatori) ottonari e senari catalettici e acatalettici. » Malheureusement Battista est peu précis, car les vers du prologue et ceux de l'acte III, sc. 5, sont identiques, et il est difficile de croire que les vers catalectiques, en infime minorité, constituent la troisième espèce de vers annoncée. Quant à la notion de sénaires et d'octonaires latins catalectiques, elle dérive évidemment de quelque idée erronée sur la métrique de Plaute et de Térence ; je ferai observer qu'Alamanni avait pu remarquer que les sénaires latins finissent souvent par des mots de deux syllabes, forcement accentués sur la pénultième (dans le prologue des Adelphes : *suam, sumus, locum* (deux fois) *placet, placent)* ; il aura fait quelque confusion entre l'accent tonique et l'accent rythmique, et cru que ces vers étaient catalectiques.

[2] L'édition de 1556 porte *sono*.

[3] Ed. *bene*.

rythmer ainsi les fins des vers précédemment citées: *la sua lingua così ora, che ragioni tu teco? cosa che così sia*. Quant aux fins de vers *nè voi, e poi* (Prol.), elles rentrent sans doute dans la même catégorie *(voï, poï)*; de même *mai* est compté pour deux syllabes dans la fin de ce vers, également catalectique :

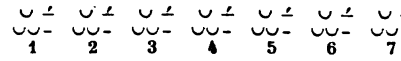
Non avrei mai potuto creder [1] per nulla maï

Enfin le prologue contient encore trois vers hypermètres ou *bisdruccioli* [2].

Ho'ubbidito, e quanto posso pregovene.
L'un servo e l'altra meretrice celebrano.
Ha'un'*altra* figliuola, e Flora nominala [3].

Alamanni, on le voit, prend avec ses sénaires ïambiques les plus grandes libertés; le caprice semble être entré pour une certaine part dans la confection de ces vers, et il faut avouer que nous sommes bien mal outillés pour résoudre toutes les difficultés qu'ils présentent. L'étude des octonaires va confirmer ces impressions.

Le type particulier de l'octonaire ïambique latin que le poète a entrepris d'imiter ressemble fort à celui qu'il avait adopté pour le sénaire; il n'y a que deux pieds en plus. Le schéma en est le suivant :



[1] Ed. *credere.*

[2] L'idée de ces vers hypermètres pourrait être également tirée des comédies de Térence, où parfois le dernier pied est constitué par un tribraque *(Adelphes,* Prol., 23, 24; A. I, sc. I, v. 6, 13, 41, etc...); pourtant dans aucun de ces cas l'accent tonique du mot ne coïncide avec l'accent rythmique. Encore une fois, on aimerait bien savoir comment Alamanni scandait les vers des comédies latines.

[3] Dans l'avant-dernier de ces vers on est bien tenté de lire *celebran*, et peut-être la fin du premier devrait-elle être aussi corrigée en *prègoven;* mais semblable remède n'est pas applicable au troisième vers. Dans celui-ci, le second pied est fort mal rythmé ; les exemples de trochées ainsi substitués à des ïambes ne sont pas rares, et j'en ai déjà cité; parfois on peut les corriger facilement ; par exemple ce vers :

S'io v'haveva promesso far l'impossibile,

doit peut-être se lire :

S'io v'haveva promesso fare l'impossibile.

Les vers qui reproduisent fidèlement ce rythme, par la coïncidence des accents toniques et des accents rythmiques, ne sont pas rares dans la *Flora*, pourvu que l'on tienne compte des hiatus, et que l'on introduise quelques légères corrections dans le texte qui nous a été conservé:

Mostrando a'mlei villani ch'io son dell'oste segretario,
Et quando ad altro non servissero, fanno almeno ridere [1] (I, 1).
Al quale non penso'lo però di fare alcuna ingiuria,
Perché Dio sa ch'io l'amo con quel buono et onesto'animo
Che amar si possa figliuola. — Si'io intendo di quello propio [2]
Del quale si ingrossa. — 'Io so ben che molti nol posson credere (II, 1).
Dugento ducati addosso, per pagarli'a Domenico
Del resto d'una casa ch'lo comperai da lui; 'or pigliali;
Ma son Viniziani tutti, e molto più che scudi vagliono (III, 4).
Da quei che il posseggono beni chiamare [3] non si possono (IV, 6).
Che non mangiava quasi, non si riposava, e si debole
La trovò il parto alla fine [4] che già mai non fu possibile
Di scamparle la vita, che morì; ma'un figliuolo [5] nacquene (V, 3).

A côté de ces octonaires correctement rythmés, beaucoup, il est vrai, présentent des irrégularités, comme pour les sénaires; souvent, en effet, un ou deux pieds constituent plutôt des trochées que des ïambes :

Or pensa il mio *stato* qual sia con amoroso giovane (I, 2).
Mille volte, con mille doglie, più che mille martiri (III, 2).
In luogo salvo *ove* i soldati ristorar si possono (IV, 1).

Les vers catalectiques se rencontrent en plus forte proportion parmi les octonaires que parmi les sénaires :

Dietro a la traccia, e ti scongiuro, mio carissimo Fora,
Che taccia il tutto. — Farò, non dubitare; resta con Dio (I, 2);

et l'on y relève aussi quelques vers hypermètres :

Che questa notte non mi lasci sola. — Et lo prométtotelo;
Ma vedi già venire Scarabone; raccomandotelo [6] (II, 4).

[1] Ed. *almen ridere.*
[2] Ed. *di quel propio.*
[3] Ed. *chiamar.*
[4] Ed. *fin.*
[5] Ed. *figliuol.*
[6] Il est à remarquer que ce distique de vers hypermètres termine une scène, aussi bien que le distique de vers catalectiques qui précède.

Déduction faite des irrégularités dont quelques exemples viennent d'être cités, il reste près d'un tiers des octonaires de la *Flora* qui résistent à toute scansion acceptable, les uns parce qu'ils paraissent décidément mal rythmés [1], les autres parce que le texte en est incorrectement publié. Quelques-uns comptent moins de quinze syllabes, même en faisant toutes les diérèses et tous les hiatus possibles; ce ne sont donc pas des octonaires, même catalectiques [2].

Qu'est-ce à dire, sinon que nous n'avons pas sous les yeux le texte définitif de la comédie d'Alamanni ? Peut-être la copie qui en tomba entre les mains d'Andrea Lori ne reproduisait-elle pas les dernières corrections qu'y avait apportées le poète ; peut-être aussi celui-ci, tout en laissant représenter son œuvre, n'avait-il pas réussi à en faire disparaître toutes les imperfections, toutes les traces de tâtonnements qu'il aurait voulu sans doute effacer avant

[1] En voici deux exemples à très bref intervalle, dans la sc. 3 de l'acte III:

Datemi dugento scudi che tutti là si vegghino.
Io aveva a punto stamani in una borsa messomi.

Il est à noter que ces vers seraient d'assez passables septénaires, à six temps forts suivis de deux syllabes atones, et il en est ainsi de la plupart des vers mal rythmés de la *Flora*. Alamanni aurait-il mêlé volontairement des septénaires aux octonaires? Mais comment son fils n'en aurait-il pas averti Varchi ?

[2] M. G. Carducci en réimprimant le 3e acte de la *Flora (La poesia barbara)* a noté que trois vers des scènes écrites en octonaires sont incomplets; mais il exagère quand il dit qu'au v. 206 il faudrait dix syllabes de plus : il n'y manque que deux pieds. On peut citer d'autres exemples de ces vers tronqués :

Appresso a donna ritrosa che sia 'un diavolo (III, 2);
Tanto che mi penso spedìti 'esser debbino (IV, 2),

où il manque deux pieds ; ou encore :

Che mai fra tutti gli scellerati si trovassero (II, 4).

où l'on est tenté de lire *fra tutti gli altri scellerati*. Nombreux sont les vers où parait manquer une syllabe. D'autres, par compensation, sont trop longs :

Ben vostro. Quello è mio nipote? Sì. O sommo Dio, quanto possono (V, 3);

en supprimant *sommo* le vers serait acceptable. Un autre vers trop long (I, 4, v. 12) contient un *non* au moins inutile ; en le supprimant, le sens y gagne comme le rythme : *Io gli dirò ch'ei bisogna*.

de la laisser imprimer et de la dédier à quelqu'un de ses protecteurs.

Cette dernière hypothèse est la plus vraisemblable. Les vers de la *Flora* ont tous les caractères d'un essai, d'une ébauche que l'artiste a retournée en tous sens sans parvenir à se contenter, sans même arriver à donner l'impression nette de ce qu'il a voulu faire. Qu'il ait eu l'intention de forger un vers aussi voisin que possible de la prose, cela n'est pas douteux, et il n'y a que trop bien réussi. Mais sur quoi reposait le rythme, même assez lâche, qu'il entendait donner à cette prose? Voilà ce que l'on ne saisit pas clairement. Avec tous les adeptes de la poésie métrique au XVIe siècle, Alamanni a eu le tort grave de ne pas voir que l'essentiel, dans le vers italien, est de conserver un certain nombre d'accents fixes, ou du moins n'oscillant qu'entre un nombre limité de places. Les vers de la *Flora* offrent à cet égard le plus parfait désordre : l'accent tonique que le débit, semble-t-il, devrait faire ressortir plus que les autres au milieu du vers, tombe indifféremment, dans les octonaires sur les syllabes 4, 5, 6, 7, 8 ou 9, dans les sénaires sur les syllabes 4, 5, 6 et 7 ; c'est la négation de tout rythme [1].

L'entreprise d'Alamanni pour ressusciter le vers comique des Latins aboutit donc à un échec complet [2]. S'il était

[1] On peut ajouter que la faculté presque illimitée de substituer l'anapeste à l'iambe donne lieu parfois à des vers d'une longueur inusitée ; celui-ci, par exemple, a dix-neuf syllabes, les élisions faites :

Tanti poderi e danari che a vivere quale gli altri vivano (III, 2).

[2] Cet insuccès fut reconnu de bonne heure, et presque tous les critiques ont renouvelé les uns après les autres les condamnations les plus sévères sur l'essai d'Alamanni. Il suffira de renvoyer à la sentence prononcée par Lodovico Zuccolo (*Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* ; Venise, 1623, ch. XI, p. 42) : c'est de là que paraissent dériver toutes les autres, car les critiques qui ont blâmé les vers de la *Flora* n'ont généralement pas même essayé d'en comprendre la structure. Seul M. Teza s'est appliqué à les scander d'une façon rationnelle (article cité) ; mais il termine son étude par une hypothèse que je ne puis accepter : « Non potrebbe anche darsi che nel suo tentativo il novatore ardito andasse alla brava e senza badare agli intoppi e agli scrupoli ? » Non ; l'homme qui soumit son essai à Varchi pour avoir son avis « non solo per

besoin de pallier cet échec et d'excuser le poète, il serait juste de remarquer deux choses : d'une part, son erreur fut celle de tous les lettrés qui, au XVIe siècle, essayèrent de faire revivre la métrique des anciens ; de l'autre, Alamanni a probablement reconnu le premier sa faute. Peut-être aurait-il désiré que l'on fît le silence sur cette malheureuse tentative, qu'un hasard seul a permis d'imprimer, évidemment sans qu'il y ait consenti.

---

§ II

Analyse de la *Flora*. — L'action ; les caractères ; le style.

Il est peu probable que l'étrangeté des vers employés par Alamanni suffise à expliquer l'oubli où la *Flora* ne tarda pas à tomber après son apparition. La comédie par elle-même était peu propre à piquer la curiosité ; on en jugera par cette brève analyse.

Un riche bourgeois florentin, Simon, a un fils et une fille, Ippolito et Virginia ; tandis qu'il se préoccupe de trouver un bon parti pour Virginia, Ippolito tombe amoureux d'une jeune fille, Flora, qu'un ruffian ne veut lui abandonner que contre une forte somme. Le serviteur d'Ippolito, Tonchio, se charge d'extorquer à Simon l'argent nécessaire, sous un prétexte fantaisiste. Flora n'est pas une courtisane ; tombée entre les mains de corsaires, puis de marchands peu scrupuleux, elle a eu le talent — ou la chance — de conserver son innocence au milieu de ses

la materia ma ancora per li versi », et qui remercia Varchi du mémoire que celui-ci lui avait envoyé, en disant : « non so che dire, se non che ho imparato in modo che la mia (commedia) ne diventerà molto migliore, e quelle che mai farò per l'avvenire saranno d'un'altra forma » ; l'homme enfin qui, après cette consultation, garda plus de cinq ans son œuvre sur le métier et ne se risqua jamais à la publier, n'est pas un de ces écrivains peu scrupuleux qui improvisent à la légère un ouvrage de cette importance.

aventures. A Florence elle retrouve son père, dans la personne d'un ami de Simon, Geri, qui justement se montrait inconsolable d'avoir perdu deux filles : l'une légitime, Portia, était morte depuis une vingtaine d'années; l'autre naturelle, Flora, née à Palerme d'une jeune et noble veuve que Geri avait aimée durant un séjour prolongé en Sicile, avait disparu; d'où première reconnaissance suivie du mariage d'Ippolito et de Flora. D'autres surprises encore attendent le bon Geri : pendant qu'il était en Sicile, amoureusement occupé lui-même, sa fille Portia était séduite par un jeune homme qui aspirait à sa main, mais qui mourait en mer avant de l'avoir épousée ; elle-même avait succombé en donnant le jour à un garçon, Attilio, devenu depuis l'ami intime d'Ippolito, et éperdument épris de Virginia. Geri ne sait pas un mot de cette histoire, et Attilio a été élevé par une voisine qui passe pour sa mère ; d'où seconde reconnaissance et mariage d'Attilio avec Virginia.

Ce résumé rapide de l'action montre assez qu'Alamanni n'a pas seulement emprunté la forme de ses vers à Plaute et à Térence ; il leur doit aussi, et surtout à l'*Andrienne* et au *Phormion* de Térence, la conception même de sa comédie, les événements qui en constituent la trame, les principales scènes, le dénouement et aussi les caractères : les deux vieillards, l'un bafoué, l'autre indulgent et raisonneur, les deux amoureux, les deux valets, le marchand d'esclaves et la courtisane. Il n'y a dans tout cela aucune originalité ; toute l'invention d'Alamanni réside dans le rapprochement et la fusion d'une série de réminiscences. A cet égard, la *Flora* est un curieux produit de l'esprit classique tel qu'il s'affirmait dans la poésie italienne au milieu du XVIe siècle[1] : en combinant des éléments d'emprunt, dont la qualité était garantie par leur origine classique, on croyait pouvoir rajeunir l'art dramatique.

Parmi les matériaux utilisés par Alamanni, il est inté-

[1] A ce point de vue, la *Flora* est plus caractéristique que les *Simillimi* du Trissin (1548, simple adaptation des *Ménechmes*.

ressant de relever quelques souvenirs de Boccace. L'histoire du marchand florentin qui, pendant un séjour à Palerme, s'éprend d'une noble veuve et a d'elle une fille, rappelle singulièrement le conte que fait certaine Sicilienne peu scrupuleuse au naïf Andreuccio de Pérouse ; et le nom du ruffian, Scarabone, est emprunté à la même nouvelle, où un personnage du même acabit répond au nom plus truculent encore de Scarabone Buttafuoco[1]. Les plaintes de l'honnête Geri au sujet de l'humeur acariâtre de sa femme[2] sont le développement d'un lieu commun dont on ne songerait guère à rechercher la source immédiate, si quelques traits ne rappelaient d'une manière frappante certaines pages du *Corbaccio*[3]. Peut-être Alamanni se flattait-il de donner ainsi un coloris bien italien à une œuvre calquée sur les comédies latines les plus connues. Il avait soin aussi de déterminer le lieu de la scène, Florence, et d'insister avec une complaisance visible sur la topographie de la ville et des environs : il nomme « Santa Maria del Fiore », le « Ponte a Sa Trinita », le « Borgo SS. Apostoli », la « via Maggio », Peretola, Fiesole, San Casciano, etc... Il y a quelque chose de touchant dans la satisfaction avec laquelle le poète exilé et vieilli répétait tous ces noms familiers, si doux à son oreille. A lui seul ce titre « Flora » a une signification que n'ont pas communément les titres de comédies. « J'ai donné ce nom à ma fille, dit Geri, *per amor alla patria*[4]. » Et nous nous souvenons aussitôt que sous ce même nom Alamanni, dans sa jeunesse, avait chanté une femme aimée, et fait d'elle le symbole de la patrie absente et malheureuse[5]. A vingt-cinq

[1] Décaméron, II, 5.

[2] Acte III, sc. 2.

[3] *Corbaccio*, pp. 188-189 de l'éd. Moutier (Florence, 1828).

[4] Acte V, sc. 5.

[5] Il y a même dans la *Flora* un lointain souvenir des séjours du poète à Gênes : Attilio et Ippolito, décidés à quitter Florence, se réfugieront dans cette ville où les guerres leur fourniront bien quelque emploi (IV, 8, et V, 3). Le personnage qui ramenait Flora de Palerme à Livourne, quand elle fut prise par les corsaires, est un Génois dont le nom rappelle celui d'une illustre famille : Domenico dell'Oria (V, 5).

ans de distance, ces souvenirs avaient encore assez de force pour jeter une ombre de poésie sur les moindres œuvres de l'auteur. Mais cette poésie c'est dans son âme qu'elle se trouve, plutôt que dans sa comédie ; elle est en somme étrangère à l'œuvre elle-même, et l'on n'en doit pas exagérer l'importance. En dépit de tous les noms propres de lieux ou de personnes [1], ayant pour but de préciser le milieu où se déroule l'action, rien dans la pièce n'est proprement florentin, ni les événements, ni les personnages ; et en fin de compte tout le mérite d'Alamanni est d'avoir rajeuni le costume des héros que jadis les Romains, imitateurs de Ménandre, s'étaient appropriés déjà en les affublant de la toge ; il a cru qu'il suffisait de cette nouvelle transformation pour faire d'eux des Italiens de son temps. Cette illusion peut d'autant plus surprendre que l'Italie, à la date où fut composée la *Flora*, possédait maintes comédies — de l'Arioste, de Machiavel, de l'Arétin — où bien des personnages étaient directement empruntés à la réalité, où l'observation des mœurs avait fourni aux auteurs quelques traits d'excellente comédie, à défaut d'une œuvre de tous points satisfaisante. L'Italie paraissait à la veille d'avoir un théâtre comique original, où sa vie sociale se serait reflétée tout entière. N'est-ce pas de ce côté que les auteurs auraient dû diriger tous leurs efforts, au lieu de revenir à une stérile imitation de la poésie antique?

Alamanni répondait à cette question tout autrement que nous ne ferions aujourd'hui. Bien plus ; si l'on est en droit de voir dans son essai de versification iambique une protestation contre les progrès de la prose en un genre que les anciens n'avaient traité qu'en vers, il est aussi fort probable qu'en écrivant sa *Flora* il a voulu réagir contre les tendances réalistes, excessives peut-être en effet, à certains égards, qui se manifestaient dans la comédie italienne. Il crut donc utile de se tourner une fois de plus vers les

[1] Signalons encore le passage où Alamanni cite une série de noms d'humanistes qui avaient été la gloire de Florence et de l'Italie au XVe siècle, acte III, sc. 3.

maîtres de la comédie latine, et en particulier vers Térence, pour régénérer un art qui lui paraissait engagé dans des sentiers dangereux. Ce serait temps perdu que de s'arrêter à discuter ce point de vue; mais il faut bien se pénétrer de ceci : l'illusion d'Alamanni n'est pas attribuable à une réflexion imparfaite, à une étude superficielle du problème à résoudre, ou encore à une impuissance à créer quoi que ce soit en dehors des formes consacrées par les modèles antiques. Plus qu'à une faute accidentelle de goût ou à une pauvreté habituelle d'imagination, la faiblesse de la *Flora* est imputable à l'erreur fondamentale de tout un système, de la poétique classique pure, dont Alamanni fut un des champions les plus convaincus.

Du moins a-t-il montré, à défaut d'instinct dramatique, une certaine habileté dans l'agencement de sa comédie et de l'ingéniosité dans l'usage qu'il a fait de matériaux d'emprunt. Il n'a pas mal réussi à donner, dans quelques scènes, l'impression que produit la lecture de Térence ; il a cultivé avec conviction certains effets comiques d'où ses successeurs, sans en excepter Molière, ont tiré longtemps de nouveaux éclats de rire ; mais il n'y a rien apporté de personnel, rien d'imprévu, ni une idée tant soit peu fantaisiste, ni un détail ingénieux. Les maladresses et les invraisemblances abondent dans la conduite de l'action[1] ; le poète n'a pas su tirer des situations que lui offrait son sujet tous les effets qu'elles contenaient en germe. L'exemple le plus frappant à cet égard est la scène où Geri veut révéler à Clemenza, sa femme, l'existence de cette fille illégitime qu'il vient de retrouver : il tremble, connaissant l'humeur jalouse et le caractère acariâtre de la mégère ; mais elle a de son côté à lui faire une confession embar-

[1] Presque jamais un personnage entrant en scène ne voit ceux qui y sont déjà ; il commence par débiter un petit monologue, le plus souvent déplacé, qui enlève toute vivacité à la succession des scènes. C'est là un artifice dont on peut tirer un ou deux effets comiques, mais qu'Alamanni a constamment adopté, sans aucun profit. — On sait, en outre, qu'aucune des deux jeunes filles aimées par Attilio et par Ippolito, ni Flora ni Virginia, ne paraissent sur le théâtre, et ainsi l'auteur nous a privés de quelques scènes d'amour, qui auraient pu être agréables.

rassante, au sujet de la naissance d'Attilio qu'elle a toujours tenue cachée, sachant bien qu'elle est en partie responsable de la faute de Portia. Aussi aborde-t-elle son mari plus humblement que de coutume, et lui, tirant avantage de cette humilité, le prend d'autant plus haut avec elle qu'il se sentait d'abord moins assuré. Mais tout change quand vient pour Geri le moment d'implorer son pardon : il essuie alors la colère de Clemenza, dont l'humeur grondeuse reparaît aussitôt. La situation est bonne en elle-même, et, habilement traitée, elle serait assez comique pour faire passer ce que ces histoires de naissances tenues secrètes pendant vingt ans ont de conventionnel ; il s'y trouve un de ces revirements dont l'effet est infaillible, et les silhouettes des deux personnages s'y dessinent plaisamment à mesure que la scène se déroule. Alamanni paraît n'avoir pas senti toute la valeur de cette situation : il l'a traitée avec mollesse, sans marquer assez fortement le revirement qui en est le centre, sans donner de relief aux caractères. Au lieu de divertir, la scène fait longueur, car on sait déjà tout ce que Geri et Clemenza ont à se dire ; seule la façon d'éclaircir le mystère pouvait en rafraîchir l'intérêt[1].

La peinture des sentiments présente un agréable reflet de la nature bienveillante et douce du poète. Mais ces qualités de mesure, de bonté indulgente, d'optimisme, qui rendaient si faciles les relations d'Alamanni avec ses contemporains, l'ont médiocrement servi dans la création de ses personnages : aucun d'eux n'est tout à fait vil, ni tout à fait ridicule. Simon, à ce qu'on nous assure, est avare ; mais il se laisse bien facilement arracher par Tonchio les deux cents ducats nécessaires à la délivrance de Flora, et c'est, au demeurant, un excellent père de famille, plein de sollicitude et de tendresse pour ses enfants. Ippolito, au plus fort de la passion, est dévoré de remords en pensant à l'argent qu'il a soustrait à son père. Le valet qui se joue de Simon est lui-même un bon diable ; au dénouement il

[1] Acte V, scène 3.

ne se contente pas d'implorer son pardon : il demande et obtient diverses faveurs pour son compagnon Lumaca et pour la courtisane Flamminia. Celle-ci à son tour, nous affirme-t-on,

È, secondo il mestier, da ben donna... ;

c'est l'honnête Geri qui s'en porte garant, en ajoutant qu'il n'a pas refusé de lui rendre parfois certains services[1]; et de fait nous le voyons s'entretenir avec elle sur le ton d'une respectueuse familiarité[2]. Il n'est pas jusqu'au *leno*, ce Scarabone que le second acte présente sous les plus noires couleurs, qui ne se trouve être, lui aussi, un honnête homme et un cœur sensible :

è uomo vecchio e di buon'anima,
E benché abbia mal'arte, assai lealmente l'esercita.

En effet, il n'a conduit Flora à Florence que dans l'espoir de la rendre à sa famille, et s'il l'a vendue à Ippolito, c'est qu'il a reconnu en lui un brave garçon ; encore a-t-il eu soin de lui faire promettre le mariage ! En se séparant de Flora, il ne peut s'empêcher de pleurer :

oggi partendosi
Il vidi teneramente, com'un suo padre, piangere[3].

Tous ces gens-là sont trop uniformément bons et sensibles. Clemenza elle-même, dépeinte par son mari comme une mégère, est incapable, une fois en scène, de proférer un seul mot blessant à l'adresse de Geri. Aussi l'impression qui se dégage de tous ces dialogues, surtout vers la fin, est-elle celle de la monotonie et de la fadeur, jointes à l'invraisemblance.

La pièce d'Alamanni a le mérite d'être morale, et l'on ne saurait mettre en doute que l'auteur ait eu l'intention de montrer plus de réserve, dans la peinture des mœurs, que quelques-uns de ses devanciers. Assurément il se trouve çà et là, surtout dans les rôles des valets, certains traits un peu

[1] Acte IV, sc. 5.
[2] Acte V, sc. 1.
[3] *Ibid.*

vifs; à leur première apparition, la courtisane Flamminia et sa suivante, un peu plus tard le marchand d'esclaves, tiennent des propos que le poète s'est efforcé de rendre cyniques, au risque de tomber dans une assez grave contradiction lorsque ensuite il fait d'eux de petits saints; on peut en outre remarquer que, s'il est traité de manière à ne pas offenser les convenances, le sujet lui-même n'a rien de particulièrement moral. Mais tout cela n'était guère qu'un hommage rendu aux traditions de la comédie latine ; ne fallait-il pas respecter les caractères essentiels du genre ? Une fois en règle avec les modèles classiques, Alamanni s'est montré parfaitement honnête, autant par réflexion, sans doute, qu'en suivant la pente naturelle de son tempérament poétique.

Le style de la *Flora* mérite une mention spéciale; il occupe une place à part dans l'œuvre d'Alamanni. Soucieux partout ailleurs de donner à son langage toute la noblesse et l'élégance possibles, le poète devait, pour cette fois seulement, viser à la vivacité, à la familiarité ou même au ton populaire, suivant les personnages qu'il avait à faire parler. Il y a fort bien réussi. Assurément les entraves qu'il s'imposait pour s'exprimer en sénaires et en octonaires l'ont gêné plus d'une fois; trop souvent il a dû recourir à des périphrases et à des inversions peu conformes à l'allure simple et naturelle de la conversation. En dépit de ces obstacles, le style de la *Flora* a de l'aisance et de la gaîté ; il donne assez bien l'impression du langage parlé. Les rôles de valets, celui de Tonchio en particulier, sont remplis d'expressions proverbiales, de métaphores populaires d'une saveur toute florentine[1]; Alamanni

[1] M. Guido Mazzoni, mieux qualifié que n'importe quel critique non florentin pour apprécier ce genre de mérite, a relevé cette qualité du style d'Alamanni dans maintes scènes de la *Flora* : « Il terzo atto... ha importanza storica, ha garbo di arguzie fiorentine... » (*In biblioteca*, 2ª ed., 1886, p. 241). Le fait est que les gallicismes que j'ai eu à relever dans la *Coltivazione* et dans le *Gyrone* sont presque complètement absents ici, preuve que le poète ne les avait admis dans ses œuvres plus sérieuses que comme des élégances voulues, destinées à rehausser son style, et non par négligence.

y a déployé une verve à laquelle ses précédents ouvrages ne nous ont guère accoutumés. En lisant mainte scène, on se prend à regretter qu'il n'ait pas plus souvent renoncé au ton uniformément solennel qui domine dans ses autres poèmes, et qu'il n'ait pas écrit sa comédie en prose; il aurait sans doute fort bien réussi à reproduire dans toute sa malice et son coloris le parler familier des gens de Florence.

La place occupée par la *Flora* parmi les comédies italiennes de XVIe siècle est en somme assez modeste[1]. Pourtant sa représentation à la cour de France lui donne quelque importance au point de vue de l'histoire du théâtre italien de ce côté des Alpes.

[1] Dans une récente étude sur les comédies de l'Arétin (Camerino, 1901), M. Ulisse Fresco soutient que la *Talanta* de son auteur (1542) devance l'évolution morale de la comédie italienne, que l'on fait le plus souvent dater de la *Suocera* de B. Varchi; en réalité, la *Flora* frayait la voie à Varchi beaucoup mieux encore que la *Talanta*, et nous savons très positivement que Varchi avait lu la *Flora*.

CHAPITRE VII

L'Avarchide.

La malheureuse entreprise dans laquelle Alamanni s'était engagé un peu à la légère, en composant *Gyrone il Cortese*, porta ses fruits : le poète songea aussitôt à prendre une revanche. Dès 1548, au moment où il dédiait son ouvrage à Henri II, il annonçait l'intention d'écrire un autre poème, moins indigne du prince auquel il présentait son *Gyrone*, c'est-à-dire en suivant plus exactement les règles des anciens, l'exemple d'Homère et de Virgile[1]. Il ne s'agissait plus cette fois de traduire ou d'adapter un récit tout fait, mais bien de composer une œuvre nouvelle, en essayant de combiner ensemble deux éléments jusqu'alors nettement séparés et même contradictoires, la sévère discipline des poètes classiques, et la fantaisie plus libre, plus capricieuse des romans chevaleresques. Ce savant travail de fusion exigeait un long et patient effort de pensée, de choix et d'exécution. Aussi Alamanni prit-il son temps pour rédiger un ouvrage dont il attendait un meilleur succès que du *Gyrone*. Au début de 1548, il n'apercevait sans doute encore que l'idée fondamentale et le plan de son nouveau poème[2]; vers la fin de septembre 1554, il en terminait la première rédaction. Mais guéri désormais des improvisations hâtives, il se proposait de soumettre son travail à une révision minutieuse et

[1] Lettre dédicatoire du *Gyrone*, vers la fin.

[2] En mai 1549, Alamanni était déjà à l'œuvre, ainsi qu'il résulte du postscriptum d'une lettre de Battista Alamanni à B. Varchi (*Prose Fiorentine*, Parte IV, vol. II, p. 212).

de ne le publier qu'après avoir, en conscience, appliqué le précepte d'Horace :

nonumque prematur in annum[1].

Lorsqu'il fut surpris par la mort, avant d'avoir pu livrer au jugement des lettrés cette œuvre de sa vieillesse, Alamanni ne la considérait plus comme indigne d'affronter cette redoutable épreuve, puisque l'une de ses dernières recommandations à son fils Battista fut de publier son poème et de le dédier à Madame Marguerite, duchesse de Savoie et de Berry[2].

Cependant l'*Avarchide* ne parut qu'en 1570 : pourquoi le fils d'Alamanni mit-il quatorze ans à se conformer au désir exprimé par son père ? Fut-il seulement négligent, ou bien l'exécution de ce désir soulevait-elle plus de difficultés que n'en avait prévu le poète ? Fallut-il, par exemple, procéder à une révision générale des corrections qu'Alamanni avait apportées à son œuvre ? N'ayant pas à notre disposition le manuscrit autographe de l'*Avarchide*, il nous est impossible de dire si le travail qui incombait à l'éditeur était considérable[3] ; il reste à cet égard quelque

[1] Lettre du 30 septembre 1554 (Append. II, n° 82).

[2] Lettre dédicatoire de l'*Avarchide* (de Battista à Marguerite de France).

[3] Le seul manuscrit de l'*Avarchide* qui existe à ma connaissance provient en ligne directe de la famille Alamanni. Au début du XIXe siècle, il était en la possession d'une Maddalena Alamanni, entrée par son mariage dans la famille Uguccioni (voir le témoignage de Luigi Fiacchi à ce sujet, au tome XVIII de la *Collezione d'opuscoli scientifici e letterari*, Florence, 1814, p. 98) ; quand cette Maddalena vint à mourir (1848) elle eut pour héritier Luigi di Ridolfo Niccolini, qu'elle avait adopté en 1829, et qui ajouta à son nom celui d'Alamanni. A la mort de ce dernier, il y a peu d'années, le manuscrit de l'*Avarchide* tomba entre les mains d'un libraire de Florence, qui le vendit à la Bibliothèque nationale de cette ville ; le volume y est entré vers la fin de 1899, mais ne figure encore sur aucun catalogue. Il n'est pas écrit de la main de l'auteur comme l'avait cru Luigi Fiacchi ; toutefois celui-ci ne paraît pas avoir été mal inspiré en supposant que ce manuscrit servit de base à l'édition de 1570. Cette copie, en effet, fort soignée et bien conforme au texte imprimé, pourrait être celle que Battista Alamanni fit exécuter d'après le brouillon de son père, par un copiste d'ailleurs assez expérimenté. Nulle part n'y apparaît la moindre trace de corrections. Le manuscrit, dans son

incertitude, et l'on peut au moins retenir ceci : l'*Avarchide*, sous la forme où nous la possédons, ne représente peut-être que d'une façon incomplète le degré de perfection que l'auteur s'était flatté d'atteindre pour compenser, dans une certaine mesure, l'insuffisance de son premier essai dans le genre héroïque.

---

§ I

Les sources de l'*Avarchide*. L'imitation de l'*Iliade* ; emprunts à la littérature romanesque; le roman de *Lancelot du Lac*.

L'*Avarchide*, on l'a justement observé depuis longtemps, n'est qu'un remaniement, une adaptation de l'*Iliade*, « una Toscana Iliade » ; le mot est de Battista Alamanni[1]. Tel est bien, en effet, le caractère essentiel du poème, celui qu'il est impossible de ne pas rappeler avant tout autre: c'est sur une imitation directe de l'épopée homérique que repose tout le plan, la conception même de l'*Avarchide*. Alamanni s'est contenté de changer les noms des lieux et des personnages : la ville, dont le siège constitue le centre de l'action, est Avarco, c'est-à-dire *Avaricum* (autrement dit Bourges), d'où le titre du poème, calqué sur celui de l'*Iliade*; le champ de bataille est situé sur les bords de deux rivières qui tiennent la place du Xanthe et du Simoïs, l'Auron *(Orone)* et l'Yèvre *(Heuro*[2]*)*; l'époque où nous

état actuel, ne contient pas « le appostevi approvazioni » dont parle L. Fiacchi; mais il est fort possible qu'un ou deux feuillets, soit au début soit à la fin, en aient été arrachés depuis.

[1] Dédicace du poème à Marguerite de France.

[2] Les cours d'eau plus importants qui marquent, à l'est et à l'ouest, les limites extrêmes du théâtre de la guerre sont l'Allier *(Allera)* et la Loire *(Hera)* d'une part, de l'autre le Cher *(Cera)*. La topographie des environs immédiats de Bourges est rappelée par des détails d'une certaine précision : au l. II, st. 148-149, Alamanni parle d'un coteau sablonneux « il qual dal vulgo detto è Sabbioniera », à l'ouest-sud-ouest de Bourges, aux portes mêmes de la ville (à deux portées de trait), sur la

transporte le poète est un âge héroïque imaginaire, mais dont la chronologie est exactement déterminée: la scène se passe dans les dernières années du ve siècle de notre ère, aux approches immédiates de l'an 500[1]. La ville d'Avarco est au pouvoir d'un prince païen, descendant de Stilicon, Clodasso, qui en a chassé les légitimes héritiers. Cette prise de possession d'Avarco est le *casus belli* qui remplace l'enlèvement d'Hélène : Clodasso, nouveau Priam, doit se défendre contre une armée chrétienne venue pour lui reprendre sa conquête, et dont l'Agamemnon n'est autre que le célèbre roi Arthur[2]. Les Achille, les Patrocle, les Diomède, les Ajax, les Nestor, les Ulysse qui se sont joints à lui répondent aux noms de Lancelot, Galéhaut, Tristan, Boorte, Lago, Maligante. De son côté, l'Hector d'Avarco s'appelle Segurano ; il est assisté de vaillants guerriers parmi lesquels se distinguent Clodino et Palamede. Clodino est le fils de Clodasso ; Segurano n'est que son gendre, l'époux de la nouvelle Andromaque, Claudiana, laquelle se trouve donner lieu, comme Chryséis, à la fatale querelle qui forme l'exposition du poème : Lancelot, au début des hostilités, avait fait Claudiana prisonnière ; mais par un mouvement de générosité toute chevaleresque, il l'a rendue à Clodasso[3] ; peu de temps après, Claudiana

rive gauche de l'Yèvre, et qui limite la plaine, souvent inondée, où Segurano passe la revue de ses troupes. Les renseignements que veut bien me fournir sur ce point un de mes anciens élèves, M. H. Michel, répétiteur au lycée de Bourges, me montrent combien cette description est exacte. Le coteau sablonneux existe toujours, et le nom de Sablonnière lui est resté ; il se trouve à gauche de la route de Saint-Florent quand on se rend vers Bourges. On voit par ce détail que la description des lieux où se déroule l'action peut manquer de pittoresque, comme on l'a dit (E. de Michele, l'*Avarchide di L. A.*, p. 47), mais non de précision.

[1] L'avènement de Henri II est annoncé comme devant se produire dans « dix siècles et dix lustres » (*Avarch.*, l. XI, st. 94) ; d'autre part, le poète a bien soin de dire qu'à cette époque Clovis était roi de France (*ibid.*, l. XIV, st. 47).

[2] D'une façon générale je désignerai les héros du poème d'Alamanni sous la forme italienne de leurs noms ; mais il y aurait eu de l'affectation à suivre cette règle pour des héros aussi connus que Arthur, Tristan, Lancelot ou Galéhaut.

[3] Dans une guerre antérieure, Lancelot avait déjà pris, puis relâché deux fils de Clodasso (I, st. 7).

devenait la femme de Segurano. Ainsi un précieux otage a échappé aux assiégeants, et un auxiliaire puissant, Segurano, se trouve coopérer à la défense de la ville. C'est de quoi se plaint amèrement Gaveno, neveu d'Arthur, dans un conseil tenu par les principaux chefs chrétiens: par sa conduite inconsidérée, dit-il, Lancelot s'est rendu responsable de la prolongation indéfinie du siège. La colère de Lancelot ne connaît plus de bornes lorsque le roi donne raison à Gaveno ; comme Achille, il se retire sous sa tente, accompagné de son fidèle Galéhaut et, peu après, il est consolé par la Dame du Lac, Viviana, la Thétis de l'*Avarchide*, qui l'a recueilli enfant et l'a élevé.

Toute cette exposition n'est qu'une ingénieuse variation sur le thème fourni par le premier chant de l'*Iliade;* mais la comparaison qui s'établit nécessairement entre les deux poèmes n'est pas à l'avantage de l'*Avarchide*. Dans le seul personnage de Lancelot on peut relever deux maladresses graves : ce brillant chevalier est le fils du roi Bano, c'est-à-dire du légitime possesseur de ce royaume d'Avarco dont Clodasso s'est rendu maître ; Lancelot a donc un intérêt très direct et très personnel dans l'expédition. Il ne saurait avoir l'indépendance superbe du héros grec, et il lui siérait mal de dire, avec l'Achille homérique, fidèlement reproduit en cela par Racine :

Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours[1] ?

La résolution qu'il prend de se tenir à l'écart du champ de bataille est une sottise, car elle doit nécessairement tourner contre lui. En second lieu, sa colère est mal justi-

[1] Évidemment Alamanni n'a pas songé à cela, car il a fait dire à Lancelot :

Non intendo per voi cinger più spada,
Cosa che senza colpa io posso fare,
Non essendo tenuto a giuramento
Nè di cavalleria nè d'altro affare...
(L. I, st. 39-40.)

et Lancelot prétend que c'est par pur désir de vengeance et par ambition, non par amour pour la mémoire du roi Bano, qu'Arthur a entrepris cette guerre (I, st. 36).

fiée : tandis qu'Achille est réellement victime d'un passe-droit, lorsqu'on l'oblige à restituer sa part de butin sans compensation, Lancelot n'a à se plaindre que des récriminations de Gaveno, et l'on doit avouer qu'Arthur ne pouvait donner tort à son neveu : en rendant la liberté à Claudiana, Lancelot s'est conduit sans doute avec la magnanimité qui sied à un chevalier errant, mais non avec la prudence d'un prince qui vient revendiquer l'héritage paternel et châtier un usurpateur. D'autre part, le défenseur d'Avarco, Segurano, l'Hector de cette nouvelle *Iliade*, gendre et non fils de Clodasso, n'est plus un héros national : c'est un simple allié, un étranger, venu d'Irlande pour soutenir une cause qui n'est certainement pas celle du bon droit. La situation respective des deux principaux champions, par rapport à l'objet même du conflit, se trouve ainsi altérée de la façon la plus fâcheuse, sans aucun bénéfice pour la vraisemblance ni pour leur caractère. Mais Alamanni n'a pas eu tous ces scrupules ; il lui a suffi d'imaginer une fable quelconque, qui fût capable de recevoir un développement calqué sur l'*Iliade*.

Une fois ce point de départ admis en effet, le reste du poème se déroule suivant le plan bien connu de l'épopée grecque : aussi longtemps que Lancelot reste à l'écart, les défenseurs d'Avarco remportent la victoire, malgré les exploits de Tristan, de Boorte, de Lago, de Maligante, d'Arthur lui-même ; Segurano arrive jusqu'aux retranchements des chrétiens et en abat une partie. Vainement Lancelot est sollicité de reprendre sa place parmi les combattants ; effrayé pourtant par les défaites successives des meilleurs chevaliers, et vaincu par les prières de Galéhaut, il permet à ce fidèle compagnon de revêtir ses armes, dont la seule vue fait un instant reculer les ennemis ; mais Galéhaut tombe bientôt sous les coups de Segurano. Il n'en fallait pas moins pour arracher Lancelot à sa retraite : pourvu par la Dame du Lac d'une armure enchantée, il va venger la mort de ce nouveau Patrocle, en tuant les principaux défenseurs d'Avarco, et surtout le plus terrible de tous, Segurano.

Si l'action, ainsi résumée dans ses grande lignes, reproduit exactement celle de l'*Iliade*, les péripéties principales, les épisodes les plus connus du poème homérique ne sont pas moins fidèlement transportés dans l'*Avarchide*, depuis le dénombrement des chefs et des armées au livre II, jusqu'aux jeux célébrés sur la tombe de Galéhaut, et à la restitution des corps de Segurano et de Clodino réclamés par le vieux roi d'Avarco.

Voilà plus de bonnes raisons qu'il n'en faut pour justifier la qualification de *Toscana Iliade* qui a été appliquée à l'*Avarchide*. Pourtant on aurait tort de s'en tenir exclusivement à cette impression d'ensemble. Avant de passer à l'examen des sources romanesques auxquelles a puisé Alamanni, il est nécessaire de faire observer que, en maints passages, le poète s'est écarté de son modèle avec une liberté qu'une vue générale de son œuvre ne laisse pas apercevoir. Le moment viendra un peu plus tard de rechercher de quels principes l'auteur s'est inspiré en modifiant certains détails de l'action, ainsi que les caractères des personnages ; dès maintenant il faut établir dans quelle mesure il a fait preuve d'indépendance vis-à-vis de l'épopée homérique.

L'*Avarchide* ne reproduit pas chant par chant la matière de l'*Iliade* ; la proportion des diverses parties des deux œuvres est sensiblement différente. A cet égard, une simple constatation de fait en dit plus que de longs commentaires : le livre XIII de l'*Avarchide*, qui forme exactement le centre du poème (composé de vingt-cinq livres), correspond, pour les événements qu'il relate, aux deux derniers tiers du chant VIII de l'*Iliade* ; les douze livres qui précèdent représentent donc un peu plus de sept chants de l'épopée grecque ; les douze livres qui suivent en résument seize[1]. On serait donc loin de compte si l'on pensait pouvoir trouver

[1] A dire vrai, les douze derniers livres de l'*Avarchide* forment un total de 1,539 octaves, tandis que les douze premiers n'en comptent que 1,380 ; la différence de 159 octaves équivaut largement à un livre en plus dans la seconde partie (la moyenne est de 121 octaves par livre). Même ainsi rectifiée, la disproportion par rapport à l'*Iliade* reste frappante.

dans l'*Avarchide* le passage correspondant à un épisode déterminé de l'*Iliade*, simplement par la place qu'il occupe dans le poème grec. On ne serait pas moins déçu si l'on croyait que chacun des personnages d'Alamanni répond d'une manière constante à tel ou tel héros, soit grec soit troyen. Seuls les protagonistes, Arthur, Clodasso, Lancelot, Galéhaut, Segurano, ou encore quelques personnages remplissant des rôles très limités, Viviana ou Albina, peuvent toujours être identifiés avec Agamemnon, Priam, Achille, Patrocle, Hector, Thétis et Hécube ; il n'en est pas ainsi des autres. On a déjà vu que Claudiana représente Andromaque et accessoirement Chryséis. Mais il y a plus : sa présence dans le palais de Clodasso inspire à Gaveno une colère qui fait songer à celle qu'éprouve Ménélas à la pensée qu'Hélène appartient à un fils de Priam ; car Gaveno, fort épris de Claudiana depuis l'époque où elle était retenue captive au camp chrétien, désirait l'épouser[1]. C'est donc lui qui prend la place de Ménélas dans le combat singulier du livre III, et son adversaire Clodino représente Pâris, en sa qualité de fils de Clodasso ; mais il est bien évident que la situation des deux combattants l'un vis-à-vis de l'autre n'a rien de commun avec celle des héros homériques. Lago joue en général le rôle de Nestor, il lui arrive aussi pourtant de prendre la parole pour Ulysse[2] ; Maligante, qui le plus souvent correspond au subtil roi d'Ithaque, enlève à Tristan-Diomède la direction de l'expédition nocturne (Dolonie), tandis que Tristan, au livre X, se substitue à Ajax, et que Boorte cesse parfois d'être Ajax pour prendre le rôle plus effacé de Machaon[3]. A quoi bon multiplier ces exemples ? Ceux qui viennent d'être cités montrent assez que l'imitation de l'*Iliade*, dans l'*Avarchide*, n'est pas aussi mécanique qu'on l'a dit parfois. Alamanni suit le plan général du poème grec ; il lui emprunte de très nombreux détails ; mais il se

[1] *Avarch.*, I, st. 2, 21.
[2] *Avarch.*, l. XXII, st. 30 ; *Il.*, ch. XIX, v. 154 et suiv.
[3] *Avarch.*, l. XVII, st. 83 et suiv. ; *Il.*, ch. XI, v. 397 et suiv.

réserve aussi quelque liberté, il ménage un certain jeu à son initiative personnelle, et en plus d'une circonstance, comme on va le voir, il sait en profiter.

Le dénouement de l'*Iliade* n'est pas moins gravement modifié que l'exposition : Clodasso ne se rend pas en personne auprès de Lancelot pour réclamer les corps de Clodino et de Segurano; il abandonne cette délicate mission au roi Vagorre qui lui en a suggéré l'idée. Ainsi s'évanouit jusqu'à l'ombre de l'émouvante scène qui mettait en présence le vieux monarque humilié devant son orgueilleux vainqueur, dont le cœur pourtant finissait par être touché de pitié. De toutes façons d'ailleurs, cette dramatique situation devait disparaître dans l'*Avarchide,* car, avec la générosité chevaleresque qui le caractérise, Lancelot fait immédiatement droit à la demande qui lui est adressée[1]. Dépouillée des passions si fortes, si simples, si profondément humaines qui en font la suprême beauté dans l'*Iliade,* cette scène n'est plus qu'un hors-d'œuvre, une conclusion postiche, qui prolonge inutilement le poème, alors que l'action véritable est achevée.

D'autres passages n'attestent pas moins d'indépendance de la part du poète italien. Dans un des épisodes les plus connus de l'*Iliade,* celui que l'on désigne ordinairement sous le nom de Dolonie (ch. x), Diomède et Ulysse sortent la nuit du camp pour épier l'ennemi ; d'abord ils rencontrent le personnage à demi comique de Dolon, qu'Hector envoyait précisément pour espionner les Grecs, et le tuent après avoir obtenu de lui divers renseignements ; puis ils massacrent les Thraces endormis dans leur campement, ainsi que leur chef Rhésus, dont ils enlèvent les coursiers blancs, après quoi ils rejoignent leurs vaisseaux sans être autrement inquiétés. Ces exploits individuels sont remplacés dans le poème d'Alamanni par une expédition en règle, proposée par Tristan et dirigée par Maligante. Sept chefs y prennent part, accompagnés chacun d'un détachement qui se tient prêt à leur porter secours à la pre-

[1] *Avarch.*, l. XXV.

mière alarme. Les sept chevaliers font d'abord d'innombrables victimes parmi les guerriers endormis ; mais bientôt ceux d'Avarco sont sur pied, Segurano accourt avec une force importante, et la mêlée devient générale. Du Dolon homérique il n'y a plus que deux bien faibles traces : c'est d'abord un espion à peine entrevu, qui se croit sûr de pénétrer dans le camp chrétien près duquel il se tient blotti, lorsqu'une flèche décochée par Lionello vient le frapper entre les deux yeux ; puis, après la défaite de Segurano et des siens, un prisonnier répondant au nom de Santio est amené devant Arthur par le chevalier toscan Florio : on le traite avec la plus parfaite courtoisie, et quand il a révélé ce qu'il sait sur les intentions de Segurano, Arthur, au matin, le fait reconduire aux avant-postes, chargé de présents.

Voilà donc un long épisode[1] dont le prototype est visiblement la Dolonie, mais qui se développe d'une façon absolument indépendante. Cette fois encore, on doit avouer que les innovations d'Alamanni ne sont guère heureuses: pour ne rien dire de ses autres inconvénients, cette expédition nocturne diffère trop peu des tableaux, déjà si nombreux, de combats livrés en plein jour. La variété, qui est la raison d'être de tout épisode, y fait presque entièrement défaut, et nulle part on n'a plus fortement l'impression que ces chevaliers, soi-disant chrétiens, tuent pour le simple plaisir de tuer. Mais toute question d'intérêt et de beauté poétique mise à part, peu d'exemples montrent mieux combien Alamanni s'est affranchi, à l'occasion, d'une fidélité rigoureuse vis-à-vis de son modèle.

Ailleurs il ajoute maints détails de son propre chef. Les récits de bataille qui remplissent les livres IV, V et VI ne suivent que d'assez loin les chants correspondants de

[1] L. XV, à partir de la st. 36 (soit 85 octaves). Une comparaison attentive de cet épisode avec celui de l'*Iliade*, et avec les épisodes similaires de Virgile, Stace, l'Arioste, le Trissin et le Tasse, est contenue dans l'opuscule de M. E. de Michele (*l'Avarchide di L. Alamanni*, Aversa, 1895), pp. 33 et suiv. : c'est un travail consciencieux et utile pour ce qui concerne l'imitation classique dans le poème d'Alamanni.

l'*Iliade*, et l'auteur y introduit des incidents qui n'ont pas d'équivalents dans l'épopée grecque. Tel est, au livre V — un des plus vivants de cette partie du poème — le danger auquel se trouvent exposés tour à tour Heretto et son père, le vieux roi Lago, qui s'est élancé à son secours[1], ou encore, à la fin du livre VI, la mort touchante d'Erogino, qui succombe en priant Boorte, son vainqueur, de rapporter à sa jeune femme son corps et ses armes[2].

Un peu plus loin, sans doute pour reposer l'attention fatiguée par tant de duels, de mêlées et de sang versé, Alamanni a donné un développement tout nouveau aux scènes religieuses. Il ne lui suffit pas que les femmes d'Avarco aillent, comme les Troyennes[3], sous la conduite d'Albina et de Claudiana, offrir des présents à Minerve : les hommes, de leur côté, escortent Clodasso au temple de Mars, et ces deux processions servent de prétexte à de copieuses descriptions[4]. Les cérémonies funèbres, qui marquent la trêve conclue peu après[5], forment à leur tour le sujet d'une longue parenthèse[6]. Enfin il faut relever ici qu'Alamanni a introduit dans l'*Avarchide* un personnage de son invention, le Toscan Florio ; mais cette créa-

[1] M. E. de Michele fait observer, non sans raison (p. 15), que cet épisode pourrait bien procéder de celui de Mézence et de son fils Lausus dans l'*Énéide* (l. X, v. 689 et suiv.). Ce n'en est pas moins une addition faite au récit homérique, et qui montre comment Alamanni a essayé d'introduire dans son poème quelques éléments d'intérêt étrangers à l'*Iliade*. Au reste, les imitations de l'*Énéide* ne sont pas rares dans l'*Avarchide* ; on en peut citer un exemple frappant dans l'attaque du retranchement par Segurano (l. XIX, st. 19 et suiv.) ; cet épisode, qui a son équivalent dans l'*Iliade* (ch. XII, v. 440 et suiv.), rappelle plus encore l'assaut donné au camp troyen par Turnus (*Én.*, IX, 690 et suiv.).

[2] Cet épisode, dans son ensemble (l. VI, st. 86), est comme une anticipation des adieux d'Hector et d'Andromaque ; au l. VIII, Alamanni a plus directement imité ces fameux adieux (Claudiana et Segurano) en y ajoutant ceux de Clodino et de sa mère Albina ; cela ne fait donc pas moins de trois versions du même épisode ; c'est beaucoup. La première, qui est la plus courte (Erogino et Androfila, au l. VI), est aussi la plus agréable.

[3] *Il.*, VI, v. 237 et suiv.

[4] *Avarch.*, l. IX entier.

[5] *Il.*, VII, v. 421-441.

[6] *Avarch.*, XI, st. 58-116.

tion, intéressante à bien des égards, sera plus tard l'objet de remarques particulières.

Telles sont les additions les plus caractéristiques que le poète a faites au plan de l'*Iliade*. Elles sont peu de chose en comparaison des coupures et des omissions qu'il s'est permises. Il serait long et fastidieux de les relever une à une; en quelques mots il est aisé d'en montrer l'importance. Non seulement Alamanni a supprimé les scènes trop familières, les personnages médiocres ou franchement vulgaires, comme Dolon et Thersite, les épisodes même charmants que la situation nouvelle de ses héros ne lui permettait pas de conserver[1], non seulement il a resserré, surtout dans la seconde partie, les récits de combats, décidément trop nombreux et trop longs[2]; mais il est une part essentielle de toute l'*Iliade* qu'il a délibérément omise, c'est le rôle des dieux dans le conflit des Troyens et des Grecs. Le merveilleux païen fait entièrement défaut dans l'*Avarchide*, et le merveilleux chrétien ne lui est pas substitué. Les seules allusions à quelque puissance surnaturelle sont contenues dans les prophéties, les enchantements et les sortilèges, c'est-à-dire dans les traces, discrètes d'ailleurs mais bien reconnaissables, de ce merveilleux d'un genre particulier que nous avons déjà appelé le merveilleux chevaleresque.

Les sources romanesques de l'*Avarchide* ont été étudiées en ces dernières années avec un soin tel que la difficulté n'est plus d'en parler en grand détail, mais plutôt de faire un choix dans la multitude des rapprochements qui ont été minutieusement enregistrés[3]. Alamanni a

[1] Par exemple la célèbre τειχοσκοπία du chant III, à laquelle le Tasse a réussi à donner un si ingénieux pendant (*Ger. lib.*, III, st. 12 et suiv.); M. E. de Michele (p. 14) croit reconnaître une « immagine appena visibile » de la scène homérique dans l'*Avarchide*, l. VIII, st. 33 et suiv. Il est vrai qu'il est question d'une tour d'où la vue s'étend sur la plaine; mais c'est seulement aux adieux de Segurano et de Claudiana, de Clodino et d'Albina que nous fait assister cet épisode.

[2] Ceci est surtout sensible dans les livres XIX (qui résume les chants XIII, XIV et XV de l'*Iliade*) et XX (*Il.*, ch. XXII et première moitié du ch. XXIII); le chant XIX de l'*Iliade* est entièrement passé.

[3] Umberto Renda, *L'elemento brettone nell'Avarchide*, Naples, 1899

donné aux personnages de son poème, exception faite de quelques comparses sans importance, des noms empruntés aux romans de la Table Ronde, et, avec ces noms exotiques, il a introduit dans l'*Avarchide* le souvenir de certains événements, divers traits de mœurs et de caractère relevant de la tradition poétique du cycle breton. La question est donc de découvrir quels sont, parmi ces romans, ceux qu'Alamanni a connus et dont il s'est le plus volontiers inspiré. Mais si l'on ne veut pas courir le risque de s'égarer dans cette recherche, il est essentiel d'avoir sans cesse présentes à l'esprit les deux considérations suivantes. D'une part, les emprunts que le poète a faits à la « matière de Bretagne » peuvent être nombreux, mais ils sont certainement superficiels; aucun ne porte sur le fond même du sujet, et l'on ne saurait soutenir sans paradoxe que dans la conception du poème, comme dans l'idée des principaux épisodes et dans les caractères des protagonistes, Alamanni ait eu un autre modèle que l'*Iliade*[1].

(Extrait des *Studi di letteratura ital.*). Cette dissertation, très consciencieuse, témoigne de lectures considérables ; elle est d'autant plus méritoire que son auteur l'a écrite loin des bibliothèques qui auraient pu lui fournir les éléments d'information les plus nécessaires. Il en résulte que M. U. Renda a quelquefois dû faire beaucoup d'efforts pour aller chercher très loin ce qu'il aurait pu trouver tout près, s'il avait travaillé dans des conditions plus avantageuses. Personne assurément ne lui en saura mauvais gré, et je tiens à dire que, si je combats très souvent ses conclusions, cela ne m'empêche pas de rendre hommage aux sérieuses qualités de son travail. Son étude m'a été fort utile, et l'on doit considérer comme un véritable tour de force d'avoir pu la mener à bonne fin... à Trapani, sans être à même de consulter le texte français d'un seul des romans qu'Alamanni a eus sous les yeux !

[1] M. U. Renda, fort amoureux de son sujet, aurait bien envie, mais il n'a pas le courage, de nier positivement qu'Alamanni ait eu présente à l'esprit l'*Iliade* « non solo per il concetto generale ma anche per taluni episodi » (p. 158) ; il se rattrappe en exagérant l'importance des emprunts faits au cycle d'Arthur : Alamanni, par exemple, aurait pris la colère de Lancelot dans nos romans « ove ne trovava modelli assai più adatti » (!), et il ne devrait à Homère que certains détails de pure forme (p. 49) ; à propos de l'épisode de Segurano forçant le camp d'Arthur, comme Turnus celui des Troyens (voir ci-dessus, p. 367, n. 1), il écrit : « Il poeta dell'*Avarchide* s'è inspirato... alle fonti cavalleresche (di preferenza al Boiardo), e a Virgilio soltanto per qualche movenza di pen-

Des noms propres, des qualificatifs, des renseignements généalogiques et le souvenir de quelques aventures antérieures à l'action, voilà exactement ce que l'auteur de l'*Avarchide* doit aux romans de la Table Ronde. Il n'en coûte guère de s'approprier de pareils détails, et l'on conviendra sans peine qu'Alamanni n'eut pas besoin de s'y préparer de longue main : la source la plus proche et la plus commode a bien des chances pour être précisément celle à laquelle il puisa.

En second lieu, ce poète d'éducation toute classique n'était rien moins que familier avec la littérature romanesque de l'ancienne France; il n'avait pas, comme Boiardo ou l'Arioste, la mémoire pleine de récits et, pourrait-on dire, de visions chevaleresques. La façon même dont son *Gyrone* était calqué sur une médiocre édition prouve assez que, dans ce domaine nouveau pour lui, Alamanni abdiquait son indépendance pour se confier au premier guide venu. Se sentait-il plus à l'aise, s'orientait-il mieux dans ce dédale d'aventures surprenantes, mais peu variées, lorsqu'il écrivit l'*Avarchide?* Rien n'empêche de le supposer, mais il est aussi permis de douter qu'il se soit jamais vraiment passionné pour toutes ces fables; ce n'était à ses yeux qu'une littérature frivole, dont les volumes, vendus à vil prix, n'étaient recherchés que par les oisifs[1]. Jamais il ne lui serait venu à l'esprit

siero » (p. 88); or, c'est précisément l'inverse qui serait juste! Un peu plus bas, M. U. Renda veut bien reconnaître qu'Alamanni a « sacrifié » çà et là à l'imitation classique (p. 90)!

[1] Dans sa comédie de *Flora*, Alamanni représente un valet, Tonchio, qui a soutiré à un vieillard une forte somme, sous prétexte d'acheter à son fils des livres d'étude; au lieu de cela, il s'est procuré

...dugento libracci vecchi, ma coperti assai bene,
Che costano trenta scudi... (Acte IV, sc. 1),

et l'on apprend un peu plus tard ce que contiennent ces bouquins sans valeur :

i paladini tutti vi sono,
Che un sol non manca; e poi mill'altre storie piacevoli
Da passar tempo a veglia... (A. IV, sc. 4).

On remarquera qu'au moment où Alamanni écrivait cela, il se préparait précisément à composer l'*Avarchide*.

que l'on pût y attacher une valeur comparable à celle qu'il attribuait à l'*Iliade* ou à l'*Énéide*. Quelle ne serait pas sa surprise s'il voyait avec quel zèle on a exhumé, depuis un siècle, toute cette littérature chevaleresque ! C'est donc commettre un singulier contre-sens que de se représenter Alamanni recherchant dans les manuscrits les variantes d'un récit, comparant les modifications subies par un épisode ou par un personnage à travers diverses rédactions de nos romans, ni plus ni moins qu'un philologue moderne[1].

De tout cela il ressort que les textes que lut Alamanni, en aussi petit nombre que possible sans doute, doivent se trouver parmi les plus célèbres, parmi ceux qui étaient le plus aisément à sa portée. On sait qu'il connaissait déjà les romans imprimés de *Gyron*, de *Méliadus* et de *Tristan*[2]; il y ajouta le *Lancelot*[3] qui lui a fourni, à peu de chose près, tout ce dont il avait besoin pour son *Avarchide*. Une rapide analyse des emprunts qu'il y a faits est ici nécessaire.

La volumineuse compilation romanesque, en trois parties, que l'imprimerie vulgarisa au début du XVIe siècle sous le titre de *Lancelot du Lac*, contient d'abord pour la plupart les noms des personnages qu'Alamanni a susbtitués aux héros de l'*Iliade*. Ce sont Claudas (Clodasso), le roi le plus puissant de la Gaule[4], et son fils Claudin (Clo-

[1] Une preuve manifeste du peu de soin avec lequel Alamanni a étudié ces romans, au point de vue de leur contenu, nous est fournie par les confusions graves qu'il a commises même à propos des personnages principaux. M. Renda en cite plusieurs dans le seul personnage de Segurano (pp. 80-82, 84). D'autres fois, Alamanni donne à certains personnages, dont il conserve le nom « romanesque », un caractere tout à fait différent et exclusivement classique (tel Clodasso), ce qui atteste au moins peu de respect pour les legendes dont il s'est inspiré.

[2] Voir ci-dessus, ch. V, § I.

[3] Le roman de Lancelot avait été imprimé à Rouen et à Paris en 1488, puis a Paris en 1494 (par A. Vérard), en 1520 (par J. Petit et M. Lenoir), sans date (par Ph. Lenoir) et en 1533. Les citations qui vont suivre sont empruntées a l'edition sans date. Une traduction italienne du *Lancelot*, faite sur les éditions, a paru en 3 vol. à Venise, 1557-1559.

[4] « Claudas... etait le plus puissant roy du monde fors seullement le roy Artus, car il estoit saige et bien advisé... Ainsi estoit le roy Claudas

dino) ; Arthur et ses principaux chevaliers : Lancelot, dont l'enfance est racontée en détail[1], Galéhaut, que son dévouement au protagoniste désignait naturellement pour jouer le rôle de Patrocle[2], Boort, Gauvain (Gaveno), Méléagant (Maligante), Lionnet ou Lionnel (Lionello), et vingt autres personnages plus effacés, quelques-uns à peine aperçus dans l'*Avarchide*, tels que Karados (Caradosso), Yvain (Ivano), Lambègues (Lambego), Agravain (Agraveno), Margondes (Margondo), Girflet (Gerfletto), Agrual ou Agraval (Agrevalle), Galindres (Galindo), Patrides (Patride[3]), Baudemagus (Bandegam), Mathanias (Matanasso), Terriquen (Terrigano), Mellians (Melliasso[4]), etc... Les

au dessus de tous les gens de Gaulle et de l'Aquitaine et de Berry par son grand sens, et avoit tant faict par sa debonnaireté qu'il estoit aymé de tous les barons, tant de ses hommes que d'ailleurs. » (*La tierce partie de Lancelot du Lac*, éd. citée, f. 6.)

[1] Les aventures de jeunesse de Lancelot sont rappelées dans l'*Avarchide*, l. I, st. 79-87) ; voir Renda, pp. 135 et suiv.

[2] Ce personnage succombe, à la fin de la première partie du roman, du chagrin qu'il éprouve lorsqu'il croit que Lancelot est mort.

[3] M. Renda, qui a consacré une étude fort attentive même aux personnages de second et de troisième plan (pp. 94-115), n'a pu identifier tous les noms sur lesquels a porté son examen. Il a dû supposer que le poète avait eu sous les yeux la liste, fournie seulement par quelques manuscrits, des chevaliers ayant pris part à la Queste du Graal (Lœseth, *Le Roman de Tristan*, pp. 283-284), ce qui n'est nullement vraisemblable en soi. Les noms de Agrevalle, Gerfletto, Galindo, Margondo, Patride, seraient, avec quelques autres, au nombre de ceux qu'Alamanni n'aurait pu connaître que par cette liste ; mais tous ces noms (je crois inutile de les relever un à un) se lisent dans le Lancelot imprimé. En outre, on ne doit pas oublier qu'Alamanni avait à sa disposition une autre liste, fort longue, et à laquelle il a fait de nombreux emprunts déjà dans son *Gyrone*, c'est la *Devise des armes des chevaliers de la Table Ronde*, publiée d'abord séparément, et réimprimée par Vérard à la suite du *Gyron* (voir ci-dessus p. 316) ; plusieurs des noms que M. Renda n'a pu identifier (*Bralleno, Brun senza gioia, Estero, Ferrandone, Landone il destro*, etc.) y figurent. Enfin Alamanni a conservé dans son poème beaucoup de noms grecs : le père de Druscheno est le vieux Lycaon (*Av.*, VI, 45), comme celui de Pandarus, dont Druscheno prend ici la place (*Il.*, V, 197) ; les noms des chevaux de Segurano sont empruntés à l'*Iliade* (*Av.*, XII, 108 ; *Il.*, VIII, 185) ; parmi les autres noms homériques de l'*Avarchide*, je relève Ideo, Eniopeo, Archettolemo, Amopaone, Antimaco, Timbreo, Trasimede, etc... D'autre part, Alamanni ne s'est pas fait faute d'inventer aussi des noms de pure fantaisie, d'allure tantôt grecque, tantôt chevaleresque.

[4] Le nom est souvent imprimé *Melliâs*, et *Melias* dans la *Devise*.

autres héros, tels que Ségurant (ou Ségurades), Tristan, Palamèdes, Lac (Lago)[1], Keux (Creuso)[2], Nabon, Dinadan[3], etc..., figuraient déjà dans le *Gyrone*. On s'est étonné que, parmi tant de noms, Alamanni ait à peine rappelé celui d'un des plus fameux chevaliers de la Table Ronde, Perceval[4], dont les exploits occupent précisément une large place dans la troisième partie du *Lancelot*. L'explication de ce fait est fort simple: Alamanni n'aura pas pris la peine de lire jusqu'au bout ces interminables aventures; il s'est arrêté aussitôt après les épisodes, contenus au commencement de la troisième partie, qui répondaient d'une manière suffisante aux besoins de son poème. Ces épisodes rapportent diverses péripéties de la lutte engagée par Lancelot et Arthur contre Claudas.

Le roman, dès le début de la première partie, raconte comment le roi Ban de Benoïc, père de Lancelot, et le roi Boort de Gauves[5], frère de Ban et père du Boort qui prendra part à l'action du poème, ont été chassés de leurs états par Claudas. Les deux princes exilés n'ont pas survécu à leur défaite, et Lancelot, alors âgé de quelques mois seulement, a été recueilli par la Dame du Lac, qui l'a élevé comme son fils. Ces événements sont

[1] *Lago* dans l'*Avarchide*, mais *Laco* dans le *Gyrone*, où plus souvent le poète désignait ce personnage sous le nom de *il Greco*, parce qu'il le considérait comme originaire de Grèce; je ne sais d'où Alamanni avait tiré ce renseignement. Dans l'*Avarchide*, Lago est roi des Orcades, et, nouveau Nestor, il n'a plus rien du Laco batailleur du *Gyrone*.

[2] La déformation de ce nom (déjà dans le *Gyrone*) par l'addition d'un *r* peut être considérée comme venant de la forme du K majuscule dans les éditions de Vérard et des autres imprimeurs du temps; cette lettre s'y compose de deux parties bien distinctes, dont la seconde affecte la forme d'un *r*.

[3] Apparemment le même que Danydain (voir ci-dessus, p. 308, n. 3).

[4] V. Renda, p. 93. Perceval est nommé dans le *Gyrone* (XXIII, 78), uniquement d'après la *Dextre* déjà citée, et une fois seulement dans l'*Avarchide* (II, 114), sans aucune allusion aux exploits que rappelait son nom; évidemment Alamanni n'en a pas même eu connaissance.

[5] C'est de cette forme *Gauues* (Gauves qu'Alamanni a tiré *Gaue, Gave* (*Avarch.*, II, 127; je l'emploie donc de préférence à la forme *Gannes* que l'on trouve plus fréquemment P. Paris, *Table Ronde*, III, pp. 3 et suiv.).

assez fidèlement rappelés au début de l'*Avarchide*, dont ils forment le point de départ[1]; à peine peut-on remarquer entre le récit du roman français et celui du poème italien quelques menues différences, probablement voulues, qui n'altèrent en rien dans leur ensemble la physionomie des faits[2].

Les années ont passé; les fils des deux rois dépossédés, Lancelot et Boort, sont devenus de vaillants chevaliers, et s'ils ne se sont pas hâtés de tirer vengeance de Claudas[3], c'est que ces héros de romans ont beaucoup plus de goût pour les libres aventures que pour les guerres de conquête et les sièges de places fortes[4]. Le moment vient cepen-

[1] *Avarch.*, I, 31-32; IV, 32; XIV, 69-70, mais surtout IX, 42-48, dans la description des peintures qui ornent le palais de Claudas; le souvenir de l'éducation de Lancelot par la Dame du Lac, particulièrement I, 79 et suiv.

[2] M. Renda a soigneusement relevé ces différences (pp. 19-21) d'après l'analyse que P. Paris a donnée du Lancelot dans les ***Romans de la Table Ronde***, t. III et suiv. Les principales sont qu'Alamanni place ces événements sous le règne d'Uterpendragon et non sous celui d'Arthur, et que pour lui les deux frères dépossédés, Ban et Boort, ont eu la même destinée, tandis que le roman les fait mourir séparément. Visiblement Alamanni a resserré le récit, trop circonstancié pour ses besoins, que présente le roman; il n'en a retenu que l'essentiel, ce qui pouvait servir à son but particulier.

[3] M. Renda rappelle les reproches sanglants qu'un chevalier, cousin de Méléagant, adresse à Lancelot touchant sa lenteur à tirer vengeance de Claudas (P. Paris, ***Table Ronde***, V, p. 100), reproches auxquels Lancelot et Boort se montrent fort sensibles *(ibid.*, p. 102); mais le ***Lancelot*** imprimé écourte cette scène et ne contient ici aucune allusion à Claudas *(Lancelot*, IIe Partie, f. 18 verso). Je ne vois pas trace de reproches analogues dans les paroles que l'Arthur de l'*Avarchide* adresse à Lancelot, I, 31-32, et moins encore XIV, 69-72, où, au contraire, Lancelot est représenté comme ayant toujours songé à cette vengeance; à cet égard, le rapprochement indiqué par M. Renda n'est donc pas probant (Renda, p. 21).

[4] Après la défaite de Claudas, Boort le dira nettement à Lancelot qui veut lui restituer son royaume de Gauves : « Si tost comme je auroye « royaulme, il me conviendroit laisser toute chevalerie, voulsisse je ou « non... Car certes plus auroye honneur se j'estoye bon chevalier povre « homme que se j'estoye le plus riche du monde, et, se Dieu m'aist, aussi « comme je vous dy de moy vous dis-je de Hector vostre frère, car ce « sera péché mortel se vous de si haulte chevalerie comment il est et de « la plus grande prouesse du monde l'ostez pour devenir roy... » *(Lancelot*, IIIe Partie, f. 54; cfr. P. Paris, ***Table Ronde***, V, p. 323.)

dant où Lancelot, d'accord avec quelques-uns des meilleurs chevaliers de la Table Ronde, son frère Hector, son cousin Boort, Gauvain, Baudemagus, Yvain et d'autres, décide de déclarer une guerre sans merci à Claudas, roi de Berry, ou de la Terre Déserte[1]. Le roi Arthur donne son adhésion au projet et invite tous ses barons à prendre part à l'expédition, mais il demande à garder Lancelot à sa cour, et promet de se rendre en Gaule avec lui, pour peu que Claudas oppose une résistance prolongée[2]. Les chevaliers de Logres passent la mer et débarquent en Flandre d'où ils gagnent la Gaule. Après maints combats livrés autour de divers châteaux forts, ils repoussent leurs ennemis et arrivent sous les murs de Gauves, où Claudas et les siens se sont enfermés[3]. Le siège se poursuit assez longtemps avec des alternatives de succès et de revers, coupé à plusieurs reprises par des trêves; mais Claudas ayant obtenu l'appui des Romains, Yvain fait aussitôt demander du secours. Arthur et Lancelot, accompagnés d'une nouvelle armée, passent alors sur le continent, et le roi déclare au fils de Ban qu'il lui donne l'investiture du royaume de Gaule[4]. Arthur se mesure en combat singulier avec « ung grant seigneur d'Allemaigne que l'on appelloit Forlez » et le tue[5], tandis que Claudas, à la seule nouvelle de l'arrivée

[1] « Le roy Ban avoit ung sien voisin qui marchissoit a lui par devant « Berry lors appellee la terre déserte. Celui sien voisin avoit nom Clau- « das sire de Bourges et du pays d'environ. » (*Lancelot*, Ire Partie, f. 1.)

[2] « Mais tant y aura que vous me laisserez Lancelot du lac pour me « faire compagnie, et s'il advient que le roy Claudas dure contre vous « par l'effort de gens que il ait, je vous suyvray incontinent pour vous « secourir moy et Lancelot. » *Ibid.* III, f. 33; voir aussi f. 38.) Ce détail est relevé par P. Paris : « on est surpris de ne pas voir Lancelot prendre « l'expédition une part plus active » (*Table Ronde*, V, 323), et M. Renda a pensé qu'Alamanni avait tiré de là l'idée de tenir Lancelot à l'écart des combats qui se livrent sous les murs d'Avarco (p. 251), mais il est trop évident que la retraite de Lancelot, dans l'*Avarchide*, n'est qu'un reflet de celle d'Achille dans l'*Iliade*.

[3] *Lancelot*, III, f. 53 et suiv. Dans cette 3e partie, le roman porte toujours la forme Gannes.

[4] *Ibid.*, f. 52.

[5] *Ibid.*, f. 52-53.

d'Arthur et de Lancelot, prend la fuite et fait remettre par son fils Claudin les clés de la ville assiégée [1].

Cette rapide analyse suffit pour montrer exactement dans quelle mesure Alamanni s'est inspiré du *Lancelot :* aucune des circonstances essentielles rapportées dans le roman ne se retrouve dans l'*Avarchide*. Le poète n'a retenu des divers incidents de la guerre contre Claudas que cette donnée très vague : une ville de Gaule disputée à un usurpateur par Arthur et ses chevaliers. Les noms des principaux héros du roman, ont été scrupuleusement conservés dans le poème; mais toutes les péripéties de l'action sont empruntées à l'*Iliade,* depuis la jalousie de Gauvain à l'égard de Lancelot [2] — immédiatement suivie de la colère de ce dernier [3], jusqu'au dénoue-

[1] *Lancelot,* f. 53 verso, 54.

[2] Le caractère de Gauvain est un des aspects de la tradition romanesque que M. Renda a étudiés de la façon la plus pénétrante, mais sans prouver que, pour peindre son Gaveno, Alamanni ait dû connaître autre chose que le *Lancelot* imprimé. Il s'efforce surtout de montrer que Gauvain est ordinairement jaloux de Lancelot dans les textes français, et déclare (p. 38) que ce n'est pas par hasard qu'Alamanni a opposé l'un à l'autre ces deux personnages dans la querelle du livre I. Sous cette forme, la remarque est fort acceptable; mais M. Renda est moins heureusement inspiré lorsqu'il affirme (p. 37) que Gauvain est rarement d'accord avec Lancelot, si ce n'est dans quelques rédactions en vers de nos romans. Précisément dans l'expédition dirigée contre Claudas sur la proposition de Lancelot, Gauvain est un des premiers et des plus ardents à offrir son épée et sa vie : « Si m'ayst Dieu, dist monseigneur « Gauvain (s'adressant à Baudemagus qui a parlé le premier), vous en « avez assez dit, et se je fusse aussi riche et aussi puissant comme vous « estes, si m'ayst Dieu, je lui meisse tout en habandon, ainsi comme « vous faictes, et de ce dont j'ay pouoir lui offre à son service, c'est mon « corps ; autant peult donner ung simple chevalier, et je luy offre bonne- « ment, comment à celluy pour qui j'octroye cueur et corps à son ser- « vice... » (*Lancelot,* III, f 32 verso.) Il y a donc lieu de laisser à Alamanni l'honneur d'avoir imaginé, à cet endroit, ce mince détail de la jalousie de Gaveno, tout en reconnaissant qu'il n'est pas étranger à la tradition romanesque. D'ailleurs, rien ne permet de supposer qu'en prêtant à ce personnage un sentiment d'amour pour Claudiana le poète ait eu en vue une prétendue rivalité avec Lancelot au sujet de la reine Genièvre (Renda, p. 37).

[3] Une des idées les plus chères à M. Renda est que la colère de Lancelot n'est pas imitée de la colère d'Achille : Alamanni en a trouvé tous les éléments dans la « matière de Bretagne » (pp. 30-49). L'argumentation de l'ingénieux critique sur ce point atteste, comme à l'ordinaire, des

ment du poème : à celui que l'épopée homérique lui fournissait, Alamanni n'a pas même cru pouvoir substituer la mort de Forlez et la reddition de la ville assiégée. Comme on le voit, il en a pris très à son aise avec les sources romanesques qu'il a utilisées ; il ne s'est fait aucun scrupule d'altérer profondément la physionomie des personnages — son Clodasso notamment, véritable Priam de cette *Iliade*, ne doit rien au Claudas du roman — de modifier les circonstances de l'action ou d'en imaginer de nouvelles [1], et de passer sous silence celles qui ne s'adaptaient pas exactement au plan tout fait qu'il avait décidé de suivre.

Pour répondre aux modestes besoins de cette imitation superficielle de la littérature chevaleresque, il n'était vraiment pas nécessaire d'entreprendre une étude minutieuse des légendes constituant le cycle d'Arthur. Le roman imprimé de *Lancelot* suffisait largement au poète italien : il y trouvait, outre ce fait capital, la guerre d'Arthur contre Claudas, tous les détails relatifs à la jeunesse de Lancelot, à la dame du lac, Vivienne, aimée de Merlin qu'elle a emprisonné et dont elle s'est fait un instrument docile [2], et maint autre épisode de moindre importance.

connaissances solides et étendues, mais elle est purement paradoxale, car Alamanni n'a pas connu les trois quarts des textes cités par M. Renda. L'idée que les relations bien connues de Lancelot avec Genièvre aient, en effet, établi entre le héros et Arthur une rivalité, qui fut féconde en incidents, n'a rien à voir ici, car le Lancelot de l'*Avarchide* n'a pas conservé un seul trait de l'amant de la reine, et l'on a vu combien, au moment où la guerre contre Claudas est décidée, les deux personnages du roman vivent en bonne harmonie (voir ci-dessus, p. 376, note 2). Il existe sans doute entre les circonstances qui accompagnent l'explosion de la colère d'Achille et celle de Lancelot quelques menues différences ; mais Alamanni était-il incapable de les imaginer tout seul ?

[1] M. Renda en cite un exemple important p. 26.

[2] Les relations de Vivienne et de Merlin, rappelées par Alamanni dans l'*Avarchide* I, st. 123-135), font l'objet d'une dissertation minutieuse dans l'étude de M. Renda (pp. 123-135) ; il y a encore là un grand luxe de citations inutiles au service d'une question fort simple. Alamanni a trouvé l'histoire de Merlin et de Vivienne dans les premiers chapitres du *Lancelot* (1re Partie, f. 6) ; M. Renda n'a pu s'en rendre compte d'après « le très court résumé de la légende » qu'il a trouvé, non pas « dans le

Il est un point pourtant sur lequel il y a lieu d'admettre qu'Alamanni fit des lectures un peu plus approfondies; ce sont les antécédents historiques de certains personnages qu'il met en scène. Autant les romans lui paraissaient une matière frivole, dont il était permis de s'inspirer avec la plus grande indépendance, autant ce poète respectueux des règles de l'épopée classique devait être préoccupé de rattacher la fiction de l'*Avarchide* à quelques données historiques précises. C'est la généalogie des deux rois en présence, Arthur et Claudas, qui lui en a fourni l'occasion. Dès 1548, pour composer la dédicace de son *Gyrone*, Alamanni avait cherché à acquérir quelques notions exactes sur la dynastie à laquelle appartenait le célèbre Arthur. Or les renseignements énoncés dans cette préface ne diffèrent en rien de ceux que contient l'*Avarchide;* aussi doit-on penser que le poète n'a eu recours qu'à une seule source, à laquelle il accordait peut-être quelque valeur historique, l'*Historia regum Britanniae* de Gaufrei Arthur de Monmouth, imprimée deux fois à Paris au début du XVIe siècle[1]. Pour ce qui est de Clodasso, Alamanni a fait de lui un arrière-petit-fils de Stilicon, et sa femme Albina, dont le roman ne dit mot, descendrait de cet Albinus qui disputa quelque temps l'empire à Septime

Lancelot en prose » (Renda, p. 127), qu'il n'a pas eu sous les yeux, mais dans l'analyse du roman de la *Table Ronde* publiée par P. Paris (III, pp. 25-26), ce qui est bien différent. Il est vrai que, selon Alamanni, Vivienne tiendrait Merlin enfermé dans une sorte de prison (un *loco, Av.*, I, st. 98 et 100 ; un *albergo, ibid.*, st. 101), tandis que le roman parle d'une « cave dedans la périlleuse forêt Darnantes »; mais c'est encore là une variante à peine sensible que le poète a pu tirer de sa seule imagination, d'autant qu'il a fait plus : il a supposé que Vivienne était frappée de stérilité, et que pour ce motif elle a repoussé tout mariage (*Av.*, I, st. 94-97; cfr. Renda, p. 133). Il est bien inutile et invraisemblable de supposer qu'Alamanni ait recouru à quelque rédaction italienne de l'histoire de Merlin (*ibid.*, pp. 130 et 159).

[1] En 1508 et 1517. Sur ce point je suis heureux de pouvoir accueillir les conclusions de M. Renda; celui-ci démontre fort bien que la source d'Alamanni, pour la généalogie d'Arthur, n'est pas le roman de Merlin (pp. 118-123). En revanche, il me paraît beaucoup moins prouvé qu'Alamanni ait connu et utilisé la chronique, alors inédite, de Jehan de Waurin (pp. 122-123).

Sévère. Les peintures qui décorent le palais de Clodasso sont en partie consacrées à rappeler les principales scènes de la vie de Stilicon[1]; c'est d'après Claudien, mais plus encore en suivant l'historien Orose[2], que le poète les a décrites.

Telles sont donc, en résumé, les sources auxquelles a puisé Alamanni: l'*Iliade* a fourni la trame de l'*Avarchide*, et pour certains épisodes il convient d'y joindre l'*Énéide*; le roman de *Lancelot du Lac* a donné le revêtement chevaleresque sous lequel se dissimule à peine la charpente toute classique du poème; pour quelques détails accessoires, l'auteur s'est souvenu qu'il avait eu antérieurement entre les mains le *Gyron*, le *Méliadus* et le *Tristan*[3]; enfin certains renseignements historiques, ou plutôt généalogiques, dénués d'ailleurs de toute importance, sont empruntés à Gaufrei de Monmouth et à Orose. Il est à remarquer que de Boiardo et de l'Arioste, dont il connaissait sûrement les poèmes, on ne peut citer que de vagues réminiscences, mais aucune imitation positive[4]. Alamanni, en un mot, n'a levé les yeux de l'*Iliade* que pour les reporter sur le *Lancelot*; sa mémoire seule paraît lui avoir fourni les autres traits que l'on trouve mêlés çà et là aux emprunts faits directement à ces deux textes.

D'après cette rapide enquête sur les sources de l'*Avarchide*, on peut déjà juger de l'incontestable supériorité de ce poème par rapport au *Gyrone*. D'invention, au sens propre du mot, il ne saurait être question sans

[1] *Avarch.*, IX, st. 20 et suiv.

[2] C'est encore un point sur lequel M. Renda présente des conclusions tout à fait convaincantes (en particulier pp. 148-151).

[3] Pour rendre justice à M. Renda, je tiens à dire que sa conclusion (p. 153) diffère aussi peu que possible de la mienne: il nomme seulement le *Palamèdes* (titre de la compilation manuscrite) au lieu du *Gyron* et du *Meliadus* (titres des deux romans imprimés qui en ont été tirés). Sa principale erreur a donc été de ne pas penser qu'Alamanni avait dû se servir de sources imprimées, et par suite de multiplier les rapprochements inutiles. Enfin, il n'a pas réussi à prouver que l'*Avarchide* est autre chose qu'une « toscana Iliade », comme il paraît s'en être flatté.

[4] Il a déjà été question d'une réminiscence de Boiardo (ci-dessus, p. 369, n. 1); la mort de Galéhaut, tué par Segurano, rappelle celle de Rodomont, tué par Roger (*Orl. fur.*, XLVI, fin).

paradoxe ; du moins Alamanni ne s'est-il plus contenté de reproduire tel quel un récit tout fait. Il a pris la peine de combiner des éléments d'origine différente et de concilier des données presque incompatibles, tant il y a peu de rapport entre les traditions épiques de la Grèce et les fables romanesques du cycle breton. Les actions fournies par ces deux sources légendaires ne pouvaient être rapprochées, unifiées, qu'à la suite d'un travail minutieux ; il fallait retoucher, parfois refondre complètement, et enfin ajuster les diverses pièces de cette nouvelle machine poétique. Dans ce travail, Alamanni a dû nécessairement mettre en jeu sa faculté d'invention, si restreinte qu'elle fût, et il y a quelque chose de puéril à rechercher dans une littérature qu'il a ignorée la source des moindres détails de son *Avarchide*. C'est lui faire peu d'honneur que de croire qu'il n'a pas su pourvoir par ses seules ressources à la mise en œuvre d'une matière d'emprunt ; et c'est mal le connaître que de le représenter furetant dans les rédactions, en prose et en vers, de nos vieux romans, pour y découvrir ce qu'une imagination même médiocre pouvait lui offrir à moins de frais.

Mais il est un autre genre de transformation, plus importante, plus délicate, qu'Alamanni devait songer surtout à introduire dans l'ensemble des faits constituant l'action de son poème, pour donner à son œuvre une vie nouvelle, un intérêt, une unité, qui ne pouvaient résulter du simple rapprochement d'éléments aussi disparates. Ces chevaliers de la Table Ronde jetés dans une action homérique évitent-ils les contradictions auxquelles les expose cette double nature ? Possèdent-ils un caractère qui leur appartienne en propre ? Leurs actes ont-ils une signification capable de les distinguer de leurs devanciers purement français, et l'ensemble du poème donne-t-il l'impression d'un organisme vivant, qu'anime un souffle nouveau ?

Telles sont les questions, supérieures à la recherche des sources, qu'il convient d'examiner à présent.

§ II

Appréciation de l'*Avarchide*. — L'intérêt politique ; les mœurs et les caractères des personnages. — La suppression du merveilleux. — Place de l'*Avarchide* dans l'histoire du poème héroïque au XVIe siècle.

Lorsque Alamanni entreprenait de reproduire fidèlement dans son *Avarchide* le plan général de l'*Iliade*, son intention était bien claire : il se disait sans doute qu'en suivant pas à pas le poème qui était universellement considéré comme le type parfait de l'épopée, il ne risquait pas de s'écarter des règles du genre. C'est un raisonnement peut être un peu naïf, mais inattaquable en soi. Toutefois on ne pouvait s'en promettre d'avantage que sous le rapport de la composition, nullement au point de vue de l'attrait que les événements racontés exerceraient sur les lecteurs. Puisqu'Alamanni transportait l'action épique à une époque et dans une région différentes, puisqu'il y faisait intervenir des personnages nouveaux, force lui était de remplacer par quelque chose l'intérêt historique et national de l'*Iliade*. A cette peinture de la civilisation de la Grèce héroïque, à cette page détachée de l'histoire des Achéens et de leurs guerres en Asie Mineure, qu'est-ce que le poète italien a substitué ? A-t-il entrepris de composer à son tour une œuvre historique, politique — on n'ose dire nationale? Peut-on voir au moins dans l'*Avarchide* l'expression d'un idéal social et moral qui ait été vraiment celui d'une époque et d'une civilisation différentes de celles que représentaient ses sources ?

La première hypothèse a été soutenue, non sans une nuance de paradoxe, il y a plus de vingt ans, par un critique distingué, auquel est dû ce juste hommage: le premier il a parlé de l'*Avarchide* autrement que pour en faire sommairement le procès, ou pour y consacrer quelques

mots d'indulgence banale[1]. L'interprétation qu'il a donnée du poème d'Alamanni peut se résumer ainsi: l'auteur a voulu représenter la lutte engagée par les rois de France, soutenus à certains moments par le roi d'Angleterre, contre l'envahissante maison d'Autriche. A cet égard, les légendes arthuriennes contenaient comme un lointain présage des événements auxquels l'auteur assistait lui-même en témoin passionné: les chevaliers de Bretagne et de Gaule, alliés il est vrai à des Germains, les Francs commandés par les fils de Clovis, mais à des Germains convertis au christianisme, aidés aussi par quelques Italiens conduits par Florio, soutiennent une lutte vraiment nationale contre un usurpateur barbare et païen, contre Clodasso, dont Alamanni a fait un Vandale. Autour de celui-ci sont venus se grouper des représentants de toutes les provinces d'Allemagne[2]; et le poète, lui refusant l'appui des Romains, que mentionne le roman de *Lancelot,* lui accorde en échange celui de l'empereur des Goths[3]. En outre, l'hostilité d'Arthur, chef suprême de l'armée gallo-bretonne, contre le Germain, est accrue par une circonstance importante: non content d'occuper Benoïc, Gauves et Avarco, Clodasso avait tenté une invasion de la Grande-Bretagne, d'où il avait été repoussé par Lancelot[4]. C'est donc bien à une rivalité nationale, à une guerre de races, entre Celtes et Germains, que nous fait assister Alamanni. Le grand drame, dont l'*Avarchide* raconte un épisode, est le même qui se jouait sur les champs de bataille d'Italie, de Provence, de Lorraine, de Picardie

[1] U. Canello, *La letterat. ital. nel secolo XVI;* Milan, 1880, pp. 132-136.

[2] On les trouve énumérés au livre II, en particulier st. 152 et suiv.

[3] *Lancelot,* III, f. 33 verso-34 et 47-48; *Avarch.,* l. II, st. 130 :

Il Goto Imperador molti in aita
Ha mandati a Clodasso...

[4] *Avarch.,* I, st. 7, 16, etc... Cfr. U. Renda, *op. cit.,* p. 26. Alamanni raconte (I, 16) que Lancelot avait arrêté l'armée de Clodasso dans un défilé, « il passo periglioso », dont le nom rappelle un épisode du *Gyrone* (l. XVI, st. 1 et suiv.).

et de Flandre au temps de François Ier et de Henri II[1].

Cette façon de présenter le sujet de l'*Avarchide* est ingénieuse et séduisante. Lorsque l'on songe aux quelques modifications introduites par Alamanni dans les légendes, tant homériques que chevaleresques, qu'il suit ailleurs si fidèlement, on peut se dire qu'en effet la pensée du poète a dû se reporter plus d'une fois aux événements dont il avait été le témoin. Pourtant cette interprétation, dans son ensemble, a quelque chose de paradoxal qui la rend inadmissible[2]. Si vraiment Alamanni avait essayé de chanter allégoriquement la longue lutte des rois de France contre l'Empire, l'*Avarchide* aurait été, au moins dans l'intention de son auteur, d'une hardiesse de conception et d'une nouveauté que l'on n'y découvre pas aisément; il serait bien singulier que parmi les contemporains, dont plusieurs ont parlé de ce poème, personne, ni Luc Antonio Ridolfi, ni Giraldi, ni Bernardo Tasso, ni son fils Torquato, pour ne rien dire de Battista Alamanni, n'ait soupçonné qu'une tentative aussi ambitieuse avait été faite presque sous leurs yeux.

La vérité est qu'Alamanni n'a pas eu de si hautes visées; il était trop préoccupé de se conformer aux règles des anciens pour accorder à l'actualité une place prépondérante dans la conception d'une de ses œuvres. A supposer cependant qu'il ait été capable de cette hardiesse, il faudrait avouer qu'il a bien mal expliqué sa pensée. Qu'on en juge[3]. Au premier rang des combattants qui

[1] Les exploits de ces deux princes sont d'ailleurs racontés tout au long dans la description des armes de Lancelot (Viviana les a fait forger par Merlin), qui contiennent, gravées et sculptées, une longue série de scènes prophétiques (l. XXI, st. 70 et suiv., 111 et suiv.).

[2] « In questo scheletro classico rimpolpato di leggende bretoni, egli tentò di rappresentare il suo ideale d'indipendenza nazionale, rinnovando così quello che era stato lo spirito primitivo della leggenda di Arturo e che il poeta greco aveva rappresentato colla sua Iliade. » (U. Canello, p. 133.)

[3] Les conclusions de U. Canello sur l'*Avarchide* ont été plus d'une fois combattues, en particulier par M. Vincenzo Gualtieri (*Dei poemi epici di L. A.*; Salerne, 1888, pp. 24 et suiv.), et, mieux encore, par M. F. Renda (*op. cit.*, pp. 4 et suiv.) Les arguments que je fais valoir à mon tour sont d'un autre ordre que ceux qu'ont invoqués ces deux critiques.

ont pris la défense du Vandale Clodasso, en qui s'incarnerait la conquête germanique, figurent deux des plus fameux chevaliers de la Table Ronde, l'Irlandais Segurano [1], et Palamede qui commande le contingent des Hébrides [2]; avec eux se trouve le propre fils de Gyron le Courtois, cet ancêtre de la famille royale de France [3], Gallinante, à la tête des soldats d'Anglesey [4]. Ce dernier, il est vrai, éprouve un sincère regret de porter les armes pour Clodasso : c'est son cousin Segurano qui l'y oblige [5]; le mariage de ce dernier avec la belle Claudiana explique seule la présence de ces transfuges dans les murs d'Avarco. Serait-ce une maladresse isolée du poète? — Mais on voit groupée autour de Clodasso plus de la moitié de la France! Outre les provinces placées directement sous l'autorité de l'usurpateur, et celles qui, au ve siècle, constituaient le royaume visigoth de Toulouse, du Berry aux Pyrénées — et au delà —, et de Bordeaux à Montpellier [6], le poète mentionne toute la vallée du Rhône, le Dauphiné et la Provence [7], c'est-à-dire des provinces qui avaient donné à François Ier des signes non équivoques de leur loyalisme [8]. Les plus fermes appuis de la dynastie légitime, représentée par Lancelot, se trouvent donc être des insulaires en immense majorité [9], puis les Bretons d'Armorique, les guerriers de Neustrie, les Picards, les Belges, auxquels sont

[1] Alamanni lui applique constamment le qualificatif *Hiberno;* sur le contingent qu'il commande, voir l. II, st. 149.

[2] Palamede, dit le poète, « avea di tutte le Hebridi i guerrieri » (l. II, st. 150).

[3] Voir ci-dessus, p. 311.

[4] Cette île est désignée sous le nom de *Mona*, que César applique, en effet, à l'île d'Anglesey *(De bello gall.*, V, 13); cfr. Vivien de Saint-Martin, *Dictionnaire de Géographie.* La description très exacte qu'Alamanni donne de sa situation (II, 152) prouve assez que c'est bien d'Anglesey et non de Man qu'il a voulu parler ici.

[5] *Avarchide*, l. XXII, st. 61-63.

[6] *Ibid.*, II, st. 159 et suiv.

[7] *Ibid.*, st. 163-166.

[8] Qu'on se rappelle notamment l'invasion de la Provence par les Impériaux et le siège de Marseille en 1524.

[9] Alamanni en donne une interminable énumération, l. II, st. 71-109; les déformations qu'il fait subir aux noms anglais sont parfois bien curieuses!

venus se joindre les Francs et quelques Italiens[1]. Comment le lecteur reconnaîtrait-il, dans cette répartition des forces constituant les deux armées, une esquisse, même superficielle, de la carte politique d'Europe, au XVIe siècle?

Et les confusions ne s'arrêtent pas là. Si la gloire des rois de France est annoncée prophétiquement à Lancelot, le chevalier gaulois par excellence, elle paraît n'être pas moins chère aux défenseurs d'Avarco : lorsqu'il veut consoler ces païens affligés par les pertes qu'ils ont subies, leur grand-prêtre leur révèle que « le conseil de leurs dieux » réserve à la ville une destinée brillante sous les règnes de François Ier et de Henri II, lorsqu'une charmante princesse, Marguerite, prendra le titre de duchesse de Berry[2]. De telles perspectives, ajoute-t-il, doivent sécher toutes les larmes[3]. Mais pour se réjouir ainsi de la grandeur future des Valois, il faut que ces assiégés représentent bien timidement l'ennemi le plus redoutable de la France! L'antagonisme d'Arthur et de Clodasso ne répond donc que d'une façon fort imparfaite à celui de François Ier ou de Henri II et de Charles-Quint; ce n'est certainement pas de là qu'est parti Alamanni pour concevoir son poème. Quant à la distinction, d'ailleurs superficielle, qu'il a établie entre païens et chrétiens, si elle semble avoir eu à ses yeux plus d'importance[4], elle est dépourvue de toute signification historique[5].

Plus d'une page de l'*Avarchide* contient pourtant des allusions manifestes au conflit de la France et de la mai-

[1] *Avarch.*, st. 110-129.

[2] *Ibid.*, l. XI, st. 91-100. La stance 101 annonce aussi la venue d'un poète qui immortalisera le nom d'Avarco!

[3] *Ibid.*, st. 102.

[4] Dans la dédicace du poème à la duchesse de Berry, Battista Alamanni insiste sur le caractère religieux de la guerre et du siège.

[5] Cette distinction paraît n'être qu'un souvenir des poèmes de Bolardo et de l'Arioste; elle est injustifiable par exemple en ce qui concerne la division de la France entre païens, au sud, et chrétiens, au nord. D'une allusion, même lointaine, aux guerres de religion, il ne saurait être question ici!

son d'Autriche. Lorsque Lancelot sort de sa retraite et reparaît sur le champ de bataille, pour venger la mort de Galéhault, sa fureur s'exerce uniquement sur les « hordes germaniques[1] », en attendant de pouvoir atteindre Segurano; il incarne le « Gaulois terrible[2] », dont la valeur terrasse les plus vaillants guerriers d'Allemagne[3]: c'est un lion qui se désaltère dans le sang des Germains[4]. Si l'on songe que Lancelot est présenté par le poète comme un ancêtre des rois de France, la signification flatteuse de cet épisode est parfaitement claire[5].

Mais l'invention du personnage de Florio est plus significative encore. Ce noble chevalier, né au pied de l'antique colline de Fiesole, à l'endroit où le Mugnone confond ses eaux avec celles de l'Arno, s'est opposé dans sa jeunesse à « la fureur des Goths » ; vaincu, il a préféré s'exiler plutôt que de subir un joug détesté, et il est venu, avec beaucoup de ses compatriotes, se joindre aux guerriers que commande Arthur[6]. Que le poète, dans ce passage de l'*Avarchide*, ait songé à ses propres aventures, c'est ce qu'il est à peine besoin de relever: la prise de Florence et l'exode de tant d'exilés, qui vinrent chercher un asile à la

[1] « Le germane schiere » *(Av.*, l. XX, st. 88). Le Silésien Estero (cfr. II, 154) s'écrie : Par che voglia (Lancillotto)

Sol di noi riportar trionfo e spoglia. (XXII, 98.)

[2] « Il fero Gallo » (XXII, 100), « il guerrier Gallo » *(ibid.*, st. 114). Sur la naissance *française* de Lancelot, il faut retenir ce vers :

Uscendo dal real francesco seme (I, st. 56.);

ses guerriers sont appelés « il Franco stuolo » (XXIII, st. 61).

[3] Un de ces Germains s'écrie :

Si dimostre
Ch'anco nudre virtù l'Albi e Visèra (l'Elbe et le Weser)
Non men ch'or faccian qui la Sena e l'Hera. (XXII, 99.)

[4] Le Poméranien Arvino dit :

Hor tra la misera gente Germana
È qual fero leon nel sangue avvolto. *(Ibid.*, st. 109.)

[5] M. Renda, qui a combattu l'interprétation de M. U. Canello par de bonnes raisons, a bien montré en quoi l'*Avarchide* était surtout l'œuvre d'un courtisan des rois de France *(op. cit.*, pp. 7 et suiv.).

[6] L. II, st. 128-129.

cour de François Ier, sont assez clairement rappelés[1]. Ce n'est pas qu'à proprement parler Florio soit le portrait d'Alamanni : dans la suite du poème son rôle est exclusivement celui d'un chevalier, et des plus vaillants ; or on ne voit pas que notre auteur ait jamais eu la moindre aptitude pour le métier des armes[2]. Il s'est donc borné à éclairer cette figure sympathique de Florio d'un reflet de sa propre physionomie, puis il a lancé ce nouveau venu à la suite des autres dans des aventures assez confuses et sans signification précise. Ainsi, une fois de plus, Alamanni mettait dans son œuvre une allusion aux malheurs de sa patrie, un écho de ses propres souffrances, mais sans en tirer autre chose qu'un épisode fort court ; une fois de plus, sa reconnaissance pour les rois de France, ses bienfaiteurs, s'exprimait en des pages où la flatterie est tempérée par une indiscutable sincérité, sans qu'on puisse voir pourtant dans le dessein général du poème un éloge systématique de la maison de Valois, représentée dans son grand conflit avec l'Empire. La personnalité du poète n'est donc pas absente de l'*Avarchide ;* mais elle n'a pas assez de vigueur pour répandre une vie nouvelle dans toute cette matière d'emprunt ; elle ne réussit pas à soutenir cette lourde machine péniblement mise sur pied.

Peut-être sera-t-il moins vain de rechercher dans l'*Avarchide* une image de la vie et des vertus du parfait chevalier, selon l'idéal que l'on pouvait en concevoir au XVIe siècle, surtout à la cour d'un François Ier et d'un Henri II. La naïveté, la rudesse, la jactance, parfois même la violence

[1] On ne réussit pas à comprendre pourquoi M. Renda *(op. cit.*, p. 12) a vu dans le « gotico furor » une allusion à la conspiration de 1522 contre le cardinal de Médicis, et non au siège de Florence par les armées impériales. Il est vrai qu'en 1530, Alamanni, ayant trente-cinq ans, n'était plus un « giovinetto » comme Florio ; mais ce mot s'applique-t-il beaucoup mieux en somme à un homme de vingt-sept ans, l'âge du poète lors de la conspiration ? C'est là un de ces détails auxquels il ne faut pas attacher trop d'importance. M. Renda reconnaît lui-même que L. Alamanni a ici fondu poétiquement « le vicende del primo esilio con quelle del secondo » ; reconnaissons plus simplement que cet épisode n'a qu'une signification biographique très générale.

[2] Peut-être aussi Alamanni a-t-il pensé à quelque Florentin ayant porté les armes au service de la France, comme Leone ou Piero Strozzi.

des héros homériques ont fait place à la courtoisie, à la vaillance modeste, à la générosité d'une civilisation plus raffinée — et aussi plus artificielle. Si, dans son *Gyrone*, Alamanni avait déjà voulu présenter un tableau instructif et moral des vertus chevaleresques, il est hors de doute que dans l'*Avarchide*, libre des entraves qu'il s'était précédemment imposées, il a prétendu élargir et compléter la peinture d'un état social bien différent de celui que révèle l'*Iliade*.

L'autorité royale est unanimement respectée par tous les personnages du poème. Arthur n'est pas, comme Agamemnon, le chef d'une coalition momentanée, dont les divers éléments gardent une certaine indépendance, où éclatent parfois, entre les chefs, de graves dissentiments, de violentes querelles. C'est un suzerain respecté et obéi : Lancelot, dans sa colère, ne va pas, comme Achille, jusqu'à le menacer; il s'exprime avec mesure, et se retire de la lutte sans souhaiter, par esprit de vengeance, de voir vaincus les compagnons dont il s'éloigne[1]. Dans ce conflit, point de départ de tout le poème, Alamanni ne pouvait donner tort au roi : Lancelot, on l'a déjà vu[2], n'a pas d'aussi bonnes raisons qu'Achille pour se mettre en colère ; il a rendu à Clodasso ses fils et sa fille, il a disposé par conséquent de prisonniers de guerre sans l'assentiment de son souverain[3], et c'est là une faute réelle. Le caractère sacré de la majesté royale impose le même respect à Lancelot jusque dans la personne de Clodasso, l'usurpateur, le vainqueur de son père, et le poète n'a pas voulu que le vieux roi vînt en personne s'humilier devant le jeune chevalier, pour réclamer le corps de Segurano ; Lancelot d'ailleurs s'empresse de faire droit à une demande si légitime : pour un peu il aurait prévenu le désir de l'infortuné monarque[4].

Avec tant de privilèges, le roi a aussi des devoirs ;

[1] L. I, st. 105-107.
[2] Voir ci-dessus, p. 360.
[3] L. I, st. 27.
[4] L. XXV, st. 42 et suiv.

Arthur les remplit ponctuellement : il est sage et prudent ; il ménage les forces et les vies de ses subordonnés, partage leurs fatigues, et pense à l'intérêt général plus qu'au sien ; parfois même il sait imposer silence à sa fierté naturelle. Si, par exemple, il fait prier Lancelot de reprendre sa place parmi les combattants, et lui offre de larges compensations, c'est qu'il est préoccupé des douloureuses conséquences de cette mésintelligence prolongée ; il songe tristement à tous ceux qui succombent dans cette « belle et noble armée venue pour lui faire une si honorable escorte[1] ».

Les rapports des chevaliers entre eux, même d'un camp à l'autre, ne sont pas moins empreints d'une courtoisie, d'une loyauté, d'une modestie et d'une douceur, qui font un curieux contraste avec la violence qu'ils sont capables de déployer sur le champ de bataille : une fois leur ardeur guerrière apaisée, ces lions — c'est la comparaison qui revient le plus souvent — expriment les sentiments les plus humains et les plus délicats, et s'excusent d'avoir dû verser tant de sang[2]. Aussi ne s'y résignent-ils que pour soutenir des causes justes et saintes : ce n'est pas pour venger l'enlèvement d'une Hélène qu'ils se mettraient en campagne, et de même leurs funestes démêlés n'ont pas pour prétexte frivole la possession d'une Briséis. Il y a donc beaucoup de gravité, de respect de la vie d'autrui, de raison et d'humanité chez tous ces personnages. Ce sont là les traits dominants de leurs caractères, et il suffit de les énumérer pour faire sentir que, si Alamanni s'est ici écarté de l'*Iliade*, il n'a pas non plus suivi fidèlement la tradition romanesque.

Sans doute, ces héros sont bien des chevaliers de la Table Ronde par leurs sentiments autant que par leurs noms et leurs armures ; mais on s'aperçoit sans peine que le poète

[1] L. XIV, en particulier st. 20.

[2] Lancelot s'excuse d'avoir tué Segurano et Clodino (l. XXV, st. 43) ; du moins a-t-il pris soin de leurs corps, qu'il a fait laver et qu'il honore presque à l'égal de celui de Galéhault. Il y a loin de là au traitement qu'Achille fait subir au cadavre d'Hector.

s'est efforcé de leur donner un caractère plus sérieux et plus propre à se soumettre aux nécessités de la guerre telle que la pratiquait le XVIe siècle. Qui voudra nier, en effet, qu'il n'y eût beaucoup d'inconséquence et de frivolité chez tous ces chevaliers errants, chez ceux surtout qu'Alamanni put connaître à travers les rédactions tardives du *Palamèdes* et du *Lancelot?* Ils sont plus graves dans l'*Avarchide :* si l'on n'y voit pas de Paris amoureux d'une Hélène, ni de rivalité violente au sujet d'une captive, il faut observer aussi que le Tristan de l'*Avarchide* paraît n'avoir jamais connu Iseut la Blonde, et que Lancelot a perdu tout souvenir de son amour pour la reine Genièvre. Ainsi s'évanouit un attrait, et non le moindre, de ces héros de romans : ils ne sont plus amoureux.

Mais ce n'est pas tout. Le chevalier errant courait le monde en quête d'aventures, pour sa propre satisfaction ; adversaire impitoyable de tous les oppresseurs, de tous les déloyaux, des fanfarons et des lâches, il se battait surtout pour son plaisir et aimait à s'esquiver, modeste et inconnu, après avoir étonné les hommes par de prodigieux exploits. Les batailles rangées n'étaient pas son fait, ou du moins s'il devait affronter de nombreux ennemis, il mettait sa gloire à les exterminer seul, ou avec une très faible escorte[1]. Dans l'*Avarchide*, la scène change : c'est une guerre régulière, c'est un siège pénible et prolongé qui absorbe toute l'activité des combattants. Il ne leur est plus permis de se livrer aux caprices de leur humeur vagabonde ; le but poursuivi est tel, par sa nature et par son importance, que les exploits personnels et isolés seraient de peu de secours sans les vertus militaires par excellence, la discipline et la vigilance. Aussi voit-on ces chevaliers — chose inouïe! — se battre à l'abri d'un retranchement, et Tristan fait sa ronde, la nuit, pour s'assurer que les sentinelles sont

[1] Voir par exemple dans le *Gyrone* les exploits de Phébus, au l. XIII, st. 69 et suiv., et aussi le tournoi, transformé en bataille générale, où Tristan, aidé de ses trois compagnons, extermine Nabon, son fils et tous leurs chevaliers (l. XXIV).

à leurs postes, et pour châtier les négligents[1]; tel un général moderne veillant par lui-même à ce que ses moindres ordres soient ponctuellement exécutés. Ces héros, qu'Alamanni empruntait à la littérature romanesque, ont donc pris une physionomie toute nouvelle dans l'*Avarchide*; ils doivent beaucoup aux leçons des guerriers homériques, mais ils ont aussi profité de l'expérience que le poète avait acquise en suivant les armées que commandait un Bonnivet ou un Montmorency.

Les récits de combats, dans l'*Avarchide*, confirment cette impression. Les duels n'en forment plus la partie essentielle : c'est à peindre la mêlée, sur les divers points d'un champ de bataille fort étendu, que s'est appliqué surtout Alamanni. Pour reposer l'attention du lecteur, fatigué par ce tumulte incessant et monotone, le poète raconte aussi certains exploits individuels ; mais ceux-ci dégénèrent rarement en combats singuliers, ou du moins ils se trouvent constamment interrompus par l'arrivée de nouveaux guerriers. L'époque fabuleuse des duels héroïques chantés par Boiardo et l'Arioste, par Alamanni lui-même dans le *Gyrone*, est définitivement passée ; le rôle du chevalier est maintenant celui d'un capitaine qui conduit ses soldats au combat, qui les anime par son exemple, qui leur donne l'élan et les soutient, mais qui peut personnellement sortir de la mêlée pour se porter sur un autre point de la ligne de bataille[2]. Pareille chose n'est possible que parce que la victoire ne dépend plus des exploits surhumains de tel ou tel chef. Les guerriers font encore des prodiges de valeur, mais leur héroïsme est plus vraisemblable, plus voisin de la réalité.

Un trait frappant de ce réalisme d'Alamanni est l'absence, dans son poème, de toute intervention surnaturelle.

[1] L. XV, st. 36 et suiv.

[2] Les exemples de ces déplacements des principaux chefs sont fort nombreux ; j'en citerai un qui vaudra pour tous les autres. Au l. XXIII, pendant que Segurano est aux prises avec Tristan, on vient lui annoncer le carnage fait par Lancelot ; aussitôt Segurano se met à la recherche de ce nouvel adversaire (st. 104-113).

Cette observation porte sur le fond même de sa conception de l'épopée moderne, mais elle trouve une de ses applications les plus importantes à propos des récits de batailles. C'est là, en effet, que les dieux de l'Olympe homérique interviennent le plus activement, soit pour se jeter eux-mêmes dans la mêlée, soit pour dérober aux coups d'un adversaire redoutable le héros qu'ils protègent, ou encore pour décupler ses forces et lui suggérer ce qu'il doit faire. De tout cela l'*Avarchide* n'a pas conservé la moindre trace: tantôt Alamanni a supprimé, tantôt il a expliqué d'une façon rationnelle les scènes qui, dans l'*Iliade*, renfermaient quelque élément merveilleux. Le plus souvent il substitue à une manifestation divine un phénomène naturel, facile à imaginer [1] : un orage et un tremblement de terre remplacent les funestes présages que Jupiter envoyait aux Grecs [2]; de l'épisode fantastique du Xanthe débordé [3], Alamanni n'a retenu que la première partie, qui n'a rien de merveilleux: une troupe de Germains, effrayés par le carnage que fait Lancelot, croient lui échapper en se précipitant dans les flots de l'Yèvre; le héros les y poursuit et les taille en pièces, en sorte que leurs cadavres encombrent le lit du fleuve, dont le niveau s'élève; mais déjà Lancelot s'est élancé d'un autre côté pour chercher Segurano [4]. Une fois enfin, Alamanni a essayé de donner un équivalent à une scène essentiellement surnaturelle, celle où Jupiter, au sommet de l'Ida, pèse les destinées

[1] On vient de voir que les combats singuliers sont le plus souvent interrompus d'une façon fort naturelle, par l'arrivée d'une troupe de guerriers qui prennent fait et cause pour un des deux adversaires. Dans le duel de Gaveno et de Clodino (l. III; cfr. Ménélas et Paris dans l'*Iliade*, ch. III-IV), c'est la jalousie seule qui pousse Druscheno à lancer une flèche contre Gaveno (st. 86 et suiv.), tandis que Pandaros, dans l'*Iliade*, est invité par Athéné, déguisée, à tirer sur Ménélas (*Il.*, IV, v. 73 et suiv.). C'est une inspiration divine qui pousse Priam à réclamer le corps d'Hector, et le vieux roi est conduit par Mercure à la tente d'Achille (*Il.*, XXIV); dans l'*Avarchide*, c'est le roi Vagorre qui donne le même conseil à Clodasso, et Tristan accompagne à travers le camp l'ambassadeur d'Avarco (l. XXV).

[2] *Iliade*, VIII, 75 et suiv.; *Avarch.*, XII, st. 63.

[3] *Iliade*, XXI, 1-383.

[4] *Avarchide*, l. XXII, st. 79-85.

des Troyens et des Grecs. A Jupiter il a substitué une divinité impersonnelle, une pure abstraction, la Fortune, à laquelle nul n'a jamais cru que comme à une expression figurée! La naïve et solennelle beauté de la scène homérique a cédé la place à un simple ornement poétique, conventionnel, banal, sans signification profonde.

Cette suppression systématique du surnaturel est fort remarquable dans l'œuvre d'un poète qui, pour le reste, a suivi pas à pas l'*Iliade*, et qui n'ignorait certainement pas que le merveilleux est un des éléments constitutifs de l'épopée classique. Vainement on fait observer que cette absence de merveilleux n'était pas sans précédents : Lucain s'était abstenu de mêler les divinités de l'Olympe au conflit de César et de Pompée. Le modèle qu'a suivi Alamanni n'est pas la *Pharsale*, mais l'*Iliade*, et il est plus que douteux que, sur ce point particulier, notre poète ait songé à se prévaloir de l'exemple de Lucain. La vérité est qu'en un sujet où l'une des deux armées en présence est chrétienne, il ne pouvait raisonnablement faire intervenir les dieux du paganisme et leur accorder une influence quelconque ; d'un autre côté, il lui répugnait, plus d'un siècle avant Boileau, de chanter dans un roman épique « les mystères terribles » du christianisme. De sa part, ce n'était sans doute pas exagération d'un scrupule religieux; le Tasse, plus mystique que lui, n'a pas craint d'introduire dans son poème le merveilleux chrétien. Alamanni, dans toutes ses œuvres, nous est apparu comme un poète épris de raison et de vraisemblance, un pur classique en somme ; il bannit soigneusement de ses vers tout ce qui dépasse la portée de notre entendement et presque de nos sens. A peine faut-il faire une exception pour certaines traces, fort discrètes, de merveilleux romanesque [1], qui nous semblent aujourd'hui d'assez graves inconséquences ;

[1] Vivienne et Merlin, l'armure merveilleuse de Lancelot, dont il a déjà été question. Encore a-t-on remarqué (V. Renda, *op. cit.*, p. 15, note) que les prophéties n'ont aucune part dans les peintures qui décorent le palais de Clodasso ; celles-ci ne se rapportent qu'au passé.

elles choquaient assurément beaucoup moins en un siècle où la sorcellerie avait encore tant de crédit. Quant au reste, Alamanni est le digne héritier et le disciple d'une génération rationaliste dont Machiavel est le plus parfait représentant. Pour ce dernier, la philosophie de l'histoire consiste à chercher les causes des révolutions dans l'intelligence, dans l'habileté, dans la volonté et dans les passions de quelques princes, capitaines ou tribuns : ce sont ces hommes-là qui gouvernent le monde. A cette école, notre poète, chrétien de nom et de pratiques, n'avait pas pris l'habitude de reconnaître le doigt de Dieu dans les événements d'ici-bas. Aussi voit-on ses héros, chrétiens ou païens, rendre un culte à des divinités qu'ils appellent de noms différents, après quoi les choses se passent exactement comme si ces divinités n'existaient pas : c'est la Fortune qui pèse les destinées des deux partis ! Alamanni, en agissant de la sorte, a proclamé, apparemment sans bien s'en douter, l'impuissance de son siècle à substituer quelque chose de vivant et de vrai au merveilleux homérique ; il a été sincère et conséquent avec lui-même. En se refusant, comme l'eût souhaité Boileau, à traîner sans conviction à travers son poème tout l'attirail d'une mythologie démodée, il a fait preuve de bon goût. Ce ne sont pas là de minces mérites après tout, si l'on songe à l'indépendance qu'ils supposent vis-à-vis de modèles consacrés par une admiration séculaire, comme l'*Iliade* et l'*Énéide*.

Il est vrai que ce rationalisme intransigeant enlève à l'épopée un de ses attraits principaux. Mais à cet égard il importe de bien s'entendre : l'*Avarchide* ne peut rien avoir perdu par rapport à ce qu'elle eût été si le poète y avait introduit un merveilleux artificiel. Regretterait-on les anges affublés de noms de divinités païennes, imaginés par le Trissin ? Quand on songe au piètre résultat obtenu par le Tasse, malgré tout son génie, avec ses démons sorciers, on se sent plus que jamais porté à féliciter Alamanni de n'avoir pas tenté l'aventure ! Si l'*Avarchide* a perdu quelque chose à la suppression du merveilleux, ce ne

peut être que par rapport à l'*Iliade* ; mais à cet égard, la cause est entendue. L'erreur initiale, la faute irréparable du poète a été précisément de provoquer de gaîté de cœur cette écrasante comparaison. Alamanni n'a sans doute pas eu l'illusion de croire qu'il pourrait refaire un chef-d'œuvre unique en son genre, mais il n'a pas compris que tous ses efforts pour mettre un intérêt plus moderne dans l'action du poème, comme dans les caractères de ses héros, et pour adapter cette épopée primitive à d'autres mœurs et à d'autres idées, étaient d'avance frappés de stérilité. Son erreur fut même double, car ce n'est pas seulement le souvenir d'Agamemnon, d'Achille ou d'Hector qui nuit à ses personnages, mais aussi les noms qu'ils portent et les légendes romanesques qu'ils évoquent de la façon la plus inopportune. Vainement le poète a réussi à donner quelque vie à plus d'un épisode adroitement conduit ; vainement il a multiplié les comparaisons brillantes, où l'on relève même une certaine note personnelle[1] ; vainement enfin, par une forme soignée, plus correcte et plus élégante que celle du *Gyrone*[2], il s'est flatté de rehausser l'éclat de son style en cette grande entreprise

[1] Les comparaisons sont nombreuses dans l'*Avarchide* ; M. E. de Michele, qui a eu la patience d'en faire le compte, en a relevé 275 (l'*Avarchide di L. A.*, p. 41), soit de 10 à 12 par livre. Le même critique a soigneusement analysé ces comparaisons en les rapprochant de celles de l'*Iliade* et de l'*Énéide*, et sa conclusion est qu'Alamanni, dans ce domaine, a « une certaine originalité », bien modeste en vérité. Mais il y a lieu de remarquer la fréquence des comparaisons tirées de la vie des champs et des travaux des agriculteurs ; dans le seul livre XX, par exemple, elles se suivent à bref intervalle, aux stances 38, 45, 58, 78, 83. Cette prédilection est assez naturelle de la part de l'auteur de la *Coltivazione*, et elle constitue un trait personnel qui n'est pas à négliger.

[2] Après ce que j'ai dit du style d'Alamanni dans la *Coltivazione* et dans le *Gyrone*, il n'y a pas lieu d'insister plus longuement sur ce sujet : ce sont toujours les mêmes qualités aimables, et aussi la même mollesse et la même monotonie. Du moins les négligences imputables à une hâte excessive, qui déparaient le *Gyrone* en maint endroit, ont-elles disparu. Une observation sur un point de détail n'est cependant pas inutile : j'ai signalé précédemment l'usage des gallicismes dans la langue d'Alamanni et j'y ai vu une élégance, un élément de noblesse que le poète avait paru rechercher. Dans l'*Avarchide*, les gallicismes sont à peu près absents, mais en revanche Alamanni y a prodigué les archaïsmes comme dans

de son âge mûr; l'*Avarchide* est une œuvre irrémédiablement manquée[1].

Si complet qu'il ait été, cet échec n'enlève pourtant pas toute sa valeur à la tentative d'Alamanni. L'historien du poème héroïque en Italie au XVIe siècle peut faire bon marché du *Gyrone;* il ne doit pas méconnaître l'importance de l'*Avarchide*[2].

Le prodigieux succès du *Roland furieux* avait soulevé d'assez sérieuses résistances dans le camp des lettrés. Les théoriciens de la poétique classique voyaient une sorte de scandale dans la fortune d'un poème qui était la négation absolue des règles d'Aristote, où il n'y avait ni unité d'action, ni fond historique, ni vraisemblance, ni suite logique dans l'exposition, sans parler des intermèdes comiques de cette œuvre étrange et charmante. Comme il était cependant impossible de méconnaître l'agrément ou, pour mieux dire, la beauté de ce poème déconcertant, un des problèmes qui passionnèrent le plus les lettrés italiens au milieu du XVIe siècle fut celui-ci : comment faudrait-il s'y

aucune de ses œuvres antérieures; tantôt ce sont des mots depuis longtemps hors d'usage — *refutar, mogliera, comparaggio* (dans le sens de « confronto, paragone », semble-t-il, l. XX, st. 92); plus souvent des formes verbales comme *have, poder*, les imparfaits en *ia (havia, dicia, solia)* et surtout la désinence *eo, io* des parfaits *(haveo, rendeo, ascondeo, attendeo, feo, salio)* même ailleurs qu'à la rime.

[1] On n'attendit pas sa publication pour s'en apercevoir; dès 1556, B. Tasso écrivait à Giraldi que, sur le rapport des personnes qui l'avaient vue, l'*Avarchide* ne plairait pas *(Seconda parte delle lettere,* Venise, 1575, p. 164); en 1559, il en pouvait parler plus savamment, et écrivait à B. Varchi : « Dubito che non vediate, se piacerà a Dio e all'amorevol cura dei figliuoli che si stampi l'*Avarchide* sua, della quale n'ho io visto quattordici libri, che non sarà lodata, tutto che eruditissima, e che in essa quel divinissimo spirito habbia intieramente servate tutte le leggi del poema epico, et la sua propositione sia simile a punto a quella di Homero » *(ibid.,* p. 415).

[2] Je dois dire que c'est en général le contraire qui arrive : les critiques parlent plus volontiers du *Gyrone* que de l'*Avarchide*, depuis Ginguené (t. V, pp. 28 et suiv., 149 et suiv.), pour ne pas remonter plus haut, jusqu'à M. E. Proto, qui a fait précéder une longue étude sur le *Rinaldo* du Tasse d'une intelligente analyse des tentatives antérieurement faites pour mettre le poème héroïque dans une voie régulière *(Sul Rinaldo di T. Tasso,* Parte I, c. 3).

prendre pour restaurer dans la pureté classique de ses formes l'épopée antique, sans pourtant renoncer aux ornements si séduisants, et désormais nécessaires, que l'Arioste avait prodigués dans son *Roland?* Chacun apporta dans cette longue consultation ses préférences et ses préventions personnelles, et l'on ne s'entendit jamais. On s'entendit si peu que le poète qui, par le précepte et par l'exemple, a laissé la trace la plus lumineuse dans ce débat, y perdit le peu de raison qui lui restait, et finit par renier son chef-d'œuvre! Examiner les solutions théoriques qui furent proposées serait ici déplacé[1], et il convient également de laisser de côté les romans en vers qui versèrent dans la parodie et le burlesque. Trois œuvres méritent d'être retenues, trois poèmes qui constituent des essais typiques, où l'élément classique et l'élément romanesque s'unissent et se pénètrent suivant des principes différents et dans des proportions nettement graduées.

Le premier en date de ces essais, et le plus hardi, est l'*Italia liberata dai Goti* du Trissin. Ce poète, ou plutôt cet érudit, eut le courage ou la témérité d'aborder un sujet nouveau dans la poésie, un sujet entièrement historique, qu'il considérait comme ayant un intérêt national, et qu'il traita de manière à y faire entrer toutes les grandes scènes, tous les épisodes, et jusqu'aux moindres détails de l'épopée homérique. Ce fut la solution radicalement classique du problème : le Trissin rejetait l'*ottava rima,* qu'il tenait pour suspecte depuis l'Arioste, et lui préférait le vers blanc, plus capable de reproduire — au moins pour les yeux — la succession régulière des hexamètres. Dans cette œuvre curieuse et froide, l'alliage romanesque, si

[1] Deux études relativement récentes, utiles sinon entièrement satisfaisantes, ont été consacrées aux deux principaux théoriciens du poème héroïque ou romanesque avant le Tasse; il suffit d'y renvoyer le lecteur désireux d'approfondir ce sujet qui n'est pas le mien : Filippo Ermini, *l'Italia liberata di G.-G. Trissino*, contributo alla storia dell'epopea italiana ; Rome, 1895 ; — Fr. Beneducci, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento ;* Bra, 1896.

tant est qu'il vaille la peine d'en parler, ne pourrait être représenté que par une proportion infinitésimale et d'ailleurs certainement inconsciente[1].

Instruit par l'insuccès retentissant de cette malheureuse épopée, « ensevelie aussitôt que publiée[2] », Bernardo Tasso, qui d'abord s'était montré disposé à se conformer le plus possible aux règles classiques, passa avec armes et bagages dans le camp opposé : il se fit, avec Giraldi, l'imitateur de la poétique spéciale du *Roland furieux*, pour laquelle il réclamait le droit de cité à côté et en dehors de l'épopée proprement dite. Non seulement, dans son *Amadigi*, il revient à l'*ottava rima*, mais il développe côte à côte trois intrigues qu'il morcelle et embrouille consciencieusement, et qui sont romanesques et invraisemblables à souhait. C'est l'exagération systématique d'un procédé qui avait au moins chez l'Arioste le mérite de la spontanéité. De classique il n'y a, dans l'*Amadigi*, que certains détails d'ornement et de style, une rhétorique d'ailleurs prétentieuse et qui dégénère en une emphase fatigante, l'intention d'être instructif et moral, enfin un imperturbable sérieux, bien déplacé chez ce prétendu disciple de l'aimable chantre de *Roland furieux*. En somme, ce poème, gravement romanesque et d'une fantaisie compassée, est moins ennuyeux que celui du Trissin, mais il n'atteignit pas davantage son but.

Entre ces deux extrêmes, et presque exactement à la même époque[3], Alamanni essaya de suivre une voie intermédiaire, celle qui devait être la bonne : il entreprit de concilier les contraires, l'antique et le moderne, le classique et le chevaleresque, l'épique et le romanesque. L'élément classique occupe la plus large place ; il est représenté par le plan du poème, où les règles sont fidèlement observées,

[1] E. Proto, *op. cit.*, p. 45.

[2] B. Tasso, lettre déjà citée à B. Varchi (6 mars 1559).

[3] L'*Italia liberata* est antérieure : elle parut en 1547-1548. L'année suivante, Alamanni travaillait déjà à l'*Avarchide* qui l'occupa jusqu'à sa mort. B. Tasso avait commencé son *Amadigi* dès 1543 et le publia seulement en 1560.

et, d'un seul mot, par l'imitation de l'*Iliade*. L'élément chevaleresque est fourni par la qualité et les mœurs des héros, par le sujet purement imaginaire, qui n'a, en effet, que l'apparence de l'histoire, et par quelques vestiges de sortilèges et d'enchantements. D'accord enfin avec B. Tasso, Alamanni a rendu à l'octave la place désormais inaliénable que le Trissin avait osé lui contester[1].

Il est vrai que l'*Avarchide* n'eut guère plus de bonheur que l'*Italia liberata*, et trouva certainement moins de lecteurs que l'*Amadigi*. La conciliation qu'avait entreprise Alamanni était au-dessus de ses forces ; elle échoua. Mais c'était déjà beaucoup de l'avoir tentée, et l'insuccès du poète ne devait pas rester sans profit. Lorsque Torquato Tasso se passionna, après son père, pour cette question toujours pendante du roman et de l'épopée, la lecture de l'*Avarchide* le frappa extrêmement ; l'absence de toute originalité dans l'invention du sujet ne pouvait lui échapper, mais il lui sembla qu'aucun poème italien n'était plus capable de le mettre sur la voie de la solution tant désirée, et il déclara que personne mieux qu'Alamanni ne lui avait frayé le chemin[2]. C'est bien, en effet, par une habile conciliation entre l'épopée homérique et le roman chevaleresque

[1] Il est intéressant de constater qu'en 1532, lorsqu'il dédiait ses *Opere Toscane* à François Ier, Alamanni, alors dans toute l'ardeur de son classicisme réformateur, relevait avec vivacité ce que la rime a de déplacé dans la poésie héroïque : « portando in se la rima più del leggiadro e dell'amoroso che del grave, scema in gran parte al poema la dovuta sua maiesta » (Dédic. des *Op. Tosc.*). Dans plusieurs de ses lettres, B. Tasso exprimait exactement la même idée (Sorrente, 20 août 1543 ; *Lettere di B. Tasso* (1733), I, p. 168 ; et surtout p. 198). Ainsi l'appropriation du vers blanc à la poésie héroïque n'était pas contestée avant que le Trissin eût publié son épopée ; mais ensuite tout changea !

[2] « Dopo Omero non vedeva le vestigia di alcun altro che mi facesse strada, se non l'Alamanni. » (*Del Giudizio sopra la Gerus.*, l. II, t. XII de l'édition des *Opere* (Pisa), p. 313). Dans le livre II de ses discours sur le poème épique, le Tasse a écrit cette déclaration qui n'est pas moins explicite ; il parle de la *fable* de l'*Avarchide* : « non se ne vede nondimeno nessuna altra meglio tessuta, e, per mio giudizio, e la più perfetta che si legga in questa lingua. » M. F. Beneducci (*op. cit.*, p. 23) a donc bien raison de compter Alamanni parmi les « grandi giurisconsulti che prepararono il futuro codice tassesco ».

que le Tasse réalisa le chef-d'œuvre depuis si longtemps attendu. Il eut le mérite de découvrir dans l'histoire un sujet vraiment épique, et qui avait alors un incontestable intérêt d'actualité; il mêla plus hardiment le roman et le surnaturel à son action guerrière; il répandit surtout avec abondance, dans la *Jérusalem,* une poésie riche, variée, personnelle, une imagination, une sensibilité et un style dont nul, depuis l'Arioste, n'avait retrouvé le secret. Mais ce poète de génie n'a guère fait que perfectionner l'œuvre obscure, l'ébauche maladroite, à laquelle un consciencieux ouvrier de la poétique classique avait consacré les dernières années de sa vie. Puisque le Tasse n'a pas caché ce qu'il devait à l'auteur de l'*Avarchide*, les critiques n'ont pas d'excuse lorsqu'ils méconnaissent sur ce point le mérite réel d'Alamanni.

Ce mérite est d'ailleurs des plus modestes; frayer la route au génie est une action honorable, mais qui n'a rien de commun avec le génie lui-même. En poésie, l'intention est peu de chose; l'exécution est tout. Il en pourrait dire quelque chose celui qui, après avoir écrit la *Jérusalem délivrée*, douta de son chef-d'œuvre, et le réduisit, dans la *Jérusalem conquise,* à une forme aussi régulière, aussi froide, aussi dépourvue d'attraits que celle même de l'*Avarchide!* Alamanni n'a pas eu l'occasion de commettre semblable erreur, et il lui reste l'honneur d'avoir aperçu plus clairement qu'aucun de ses contemporains dans quelle direction devait s'orienter la poésie héroïque.

CHAPITRE VIII

Écrits en prose.

C'est à la poésie qu'Alamanni a donné tous ses soins. Quand on voit le petit nombre de pages qu'il a écrites en prose, et surtout le peu de cas qu'il semble en avoir fait, on est amené à penser qu'à ses yeux les ouvrages en vers étaient seuls dignes des préoccupations d'un lettré. Nous possédons de lui une nouvelle, qui resta inédite jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et un discours qu'il publia peu après l'avoir prononcé, sans doute parce qu'il jugeait que les idées qui y étaient exposées répondaient à un besoin pressant et actuel; enfin il avait entretenu une vaste correspondance dont il ne reste que des débris, car il n'a jamais pris la peine de réunir lui-même ses lettres éparses. Ainsi se résume, en peu de mots, l'activité d'Alamanni prosateur. Ces rares essais présentent un intérêt réel, quoique différent de celui de ses poèmes: notre auteur s'y montre moins préoccupé de faire œuvre d'artiste; aussi y est-il plus personnel, plus sincère, plus lui-même, et c'est bien une compensation.

---

§ I

La nouvelle.

La composition de cette nouvelle se rattache à l'histoire des amours de Luigi Alamanni. Un jour il entendit Batina Larcara Spinola raconter les mésaventures auxquelles s'était exposée, par sa légèreté, une fille de haute nais-

sance. Cette histoire le frappa si vivement qu'il la retint dans ses moindres détails, lui que la nature avait doué d'une mémoire médiocre, et il résolut de l'écrire, en reproduisant aussi fidèlement que possible le récit qu'il en avait entendu faire à sa belle[1].

Sur la foi de ces renseignements, on peut admettre qu'Alamanni rédigea ce conte durant les mois d'inaction et de calme relatif qu'il passa, en plusieurs fois, auprès de la « Ligura Pianta », en Provence, de 1524 à 1527; l'absence de toute allusion à François Ier ne permet pas de supposer que la composition en soit postérieure à 1530. Jamais, sans doute, Alamanni ne retoucha cet essai isolé, qu'il ne se préoccupa pas de publier, qu'il oublia peut-être et qui ne se répandit guère : les manuscrits qui nous l'ont conservé sont fort peu nombreux[2].

Le contenu de cette nouvelle mérite d'être analysé.

Un comte de Toulouse avait une fille, Bianca, douée de toutes les perfections; lorsqu'il perdit sa femme, qu'il aimait d'un ardent amour, celle-ci lui fit jurer de ne jamais marier Bianca, fût-ce au roi de France, sans que la jeune fille y consentît formellement. A quelque temps de là, le comte de Barcelone conclut la paix avec le comte de Toulouse, et, pour mieux sceller la réconciliation des deux maisons, longtemps ennemies, il fut convenu que le fils du comte de Barcelone épouserait la fille du comte de Toulouse. Ce dernier fit le meilleur accueil à cette proposition, sous la réserve que Bianca verrait d'abord le jeune prince et l'accepterait librement pour époux. Cette condition n'était pas pour effrayer le Catalan, qui se savait aussi séduisant que valeureux. Il vint donc à Toulouse où des fêtes eurent lieu en son honneur. A la fin d'un festin, un grain de grenade lui glissa des mains ; il le rattrapa au vol et le porta à sa bouche avant qu'il eût touché terre, croyant avoir montré

[1] Préambule de la nouvelle.

[2] Elle a été publiée d'après un manuscrit qui faisait partie de la bibliothèque Naniana (*I codici mss. della libreria Naniana*, Venise, 1776; vol. II, p. 110). Il en existe une copie, peu ancienne, de [illegible] de Florence (Magliab., VI, 243).

par là son habileté et sa souplesse. Mal lui en prit, car ce geste déplut fort à Bianca : elle y vit un symptôme de l'avarice souvent reprochée aux Catalans ; elle en conclut que toutes les belles qualités dont le jeune comte paraissait pourvu étaient simulées ; mais il s'était trahi ! Elle déclara donc tout net à son père que jamais elle ne se résignerait à ce mariage. Le comte de Toulouse ne fut pas peu surpris de cette résolution, surtout quand il en connut le motif ; mais lié par son serment, force lui fut de s'excuser de son mieux auprès du jeune prince. Celui-ci s'était fort épris de Bianca ; ce refus le blessait au vif ; il jura de se venger. Déguisé en bijoutier navarrais, il revient donc au plus tôt à Toulouse ; une fois là, il colporte de maison en maison sa marchandise, au milieu de laquelle figurent quelques-uns des joyaux les plus précieux qu'il destinait à sa fiancée ; il trouve moyen de les lui présenter à elle-même sans être reconnu, en commençant par lui vendre quelques menus bijoux de moindre valeur. La voyant très coquette et comme fascinée par le miroitement des pierres précieuses, il lui fait dire par une de ses suivantes qu'il en a d'autres beaucoup plus rares et plus belles, mais dont, pour rien au monde, il ne voudrait se séparer.

La convoitise de Bianca ainsi éveillée, le faux Navarrais, aidé d'ailleurs par les perfides conseils de la duègne dont il a su se faire une alliée, manœuvre assez adroitement pour en venir à ses fins : il vend à Bianca pour une nuit d'amour un diamant d'une grosseur merveilleuse et doué des vertus les plus rares ; puis c'est un rubis, une émeraude et maint autre bijou qu'elle achète successivement pour le même prix. Mais elle ne tarde pas à s'apercevoir que c'est plus cher qu'elle n'avait pensé d'abord ; et comme sa confidente veut la rassurer, en lui affirmant que les conséquences de la faute ne sont pas plus difficiles à tenir secrètes que la faute elle-même, Bianca, complètement revenue de son égarement, repousse cette dangereuse conseillère ; plutôt expier toute sa vie son erreur que de s'engager dans une nouvelle série de mensonges. Elle fait donc venir le Navarrais et lui déclare qu'elle est prête à

le suivre s'il veut l'épouser. La fermeté, le courage que Bianca déploie en cette circonstance touchent profondément le jeune comte de Barcelone ; mais, résolu à assouvir jusqu'au bout sa vengeance, il ne laisse rien paraître de son émotion ; il part donc une nuit, emmenant celle qui est désormais son esclave, plutôt que sa femme. Alors, en effet, commence pour la malheureuse une série d'épreuves terribles : elle doit d'abord faire à pied le voyage jusqu'à Barcelone, et ne s'entend dire le long du chemin, en guise d'encouragements, que des paroles grossières et des propos blessants. Une fois arrivé dans cette ville, son mari lui déclare qu'il ne subviendra plus à ses besoins et qu'elle devra travailler pour gagner sa vie ; il ne la voit que la nuit, toujours déguisé, tandis que, pendant le jour, il reprend sa place au palais de son père et dans la société de ses amis. C'est trop peu de rudoyer Bianca et de l'obliger à de durs labeurs : il l'humilie et la déshonore en la contraignant à voler dans le palais même de la comtesse de Barcelone, où il lui a procuré du travail, puis il la fait dénoncer. Le jeune comte estime enfin qu'il est assez vengé, et il se dispose à épouser publiquement Bianca ; mais jusqu'au dernier moment, jusqu'à ce qu'il lui fasse comprendre inopinément qui il est, il la torture par de nouvelles exigences. En manière de conclusion, le narrateur affirme que le ménage fut très heureux, toute ombre de ressentiment ayant disparu entre eux !

Au début de son récit, Alamanni laisse le lecteur dans le doute sur le caractère historique de ce conte[1] ; du moins paraît-il croire à la réalité des personnages qui en sont les héros, car il donne à leur sujet quelques renseignements précis : le comte de Toulouse a trois enfants, deux fils et une fille — à l'inverse du comte de Barcelone, qui a deux filles et un fils ; — sa femme, sœur du comte de Provence,

[1] « Una novella o istoria », dit-il ; vers la fin, au contraire, il prétend que le fait est raconté « nelle cronache dell'uno e dell'altro contado ». Je ne l'y ai pas trouvée, et M. A. Jeanroy, qui a bien voulu sur ce point seconder mes recherches avec sa compétence et sa bonne grâce habituelles, n'a pas été plus heureux que moi.

est morte jeune, à moins de trente-cinq ans, et elle est ensevelie dans la principale église de Toulouse, « ainsi qu'on peut encore le voir aujourd'hui ». Mais comment tirer quelque parti de ces renseignements, s'ils sont mêlés à des erreurs manifestes? Aucun comte de Toulouse n'a porté le nom de René, qu'Alamanni donne au père de Bianca, et aucun comte de Barcelone ne s'est appelé Fernand (Ferrando, Ferrante). On raconte, il est vrai, qu'un comte de Toulouse, Raimon V, promit sa fille à un fils d'Alphonse II, comte de Barcelone, en 1177, et que ce mariage ne s'accomplit pas[1]; de plus, un autre Raimon, septième du nom, épousa, en 1211, Sancie, sœur du comte de Provence. Mais, d'une part, cette Sancie mourut en 1249, répudiée et plus que cinquantenaire, et de l'autre, il n'est pas bien sûr qu'une fille de Raimon V, dont on ne dit pas le nom, ait jamais été fiancée à un prince catalan[2]. Les bases sur lesquelles on serait d'abord tenté d'établir la réalité historique du conte s'effondrent donc toutes à la fois ; il ne reste qu'une légende dans laquelle se sont glissés quelques noms propres, grossièrement déformés, avec l'intention de placer l'aventure dans un lointain assez vague, la fin du XIIe siècle, ou le commencement du XIIIe[3].

Ces confusions de noms et de personnes ne doivent pas trop nous surprendre, puisque Alamanni n'a pas emprunté sa nouvelle à une source écrite ; peut-être Batina Larcara elle-même ne faisait-elle que répéter une histoire qu'elle avait entendue en Provence ou en Ligurie. En effet, sans aller jusqu'à nier que ce conte ait jamais été rédigé avant Alamanni, ce qui serait fort imprudent, on y relève plus d'un détail qui en atteste le caractère populaire et doit provenir de la transmission orale. Il est certain, par exem-

[1] Catel. *Histoire des comtes de Toulouse* (1623, l. II, p. 209.

[2] *Histoire générale du Languedoc*, éd. Privat (1872 et suiv.), VII, p. 8.

[3] Incidemment il est question de la richesse du comte de Provence « per il buon governamento di Romeo » ; ce personnage est visiblement celui dont parle Dante (*Parad.*, VI, 128 et suiv.), Romieu de Villeneuve. Mais son administration de la Provence se place en 1245 : c'est donc une nouvelle confusion chronologique.

ple, que si l'histoire était d'origine catalane, elle avait subi, en se répandant parmi des populations hostiles aux Catalans, quelques modifications significatives : le caractère des habitants de Barcelone y est dépeint sous les couleurs les plus noires, et le ton du récit confine parfois à celui de la satire[1] ; si la nouvelle venait de Toulouse, en route elle s'était enrichie au moins de la pointe finale, qui n'est assurément pas due à un Toulousain : « Je laisse à juger au lecteur lequel des deux l'emporte, de la Toulousaine par sa vertu ou du Catalan par sa courtoisie[2]. » Mais, pensera-t-on peut-être, pourquoi cette réflexion ne serait-elle pas du cru d'Alamanni ? — De sa part, elle serait surprenante, car l'indulgence et l'optimisme étaient plus dans sa nature que la malveillance et l'ironie, et l'on ne voit pas qu'il ait jamais eu le moindre grief personnel contre les Toulousains. Sur ce point comme sur le reste, il est donc probable que le conteur n'est que l'écho fidèle d'une tradition orale recueillie en Provence, ainsi qu'il l'affirme d'ailleurs lui-même [3].

Le modèle littéraire dont Alamanni semble s'être surtout inspiré, au moins pour la forme de sa nouvelle, est incontestablement le *Décaméron :* la façon de construire les périodes, d'envelopper les détails du récit dans des considérations générales, de mettre de vrais discours et parfois des monologues dans la bouche des personnages, de reproduire leurs entretiens, avec assez de vivacité du reste, tout, dans l'allure et le ton du conte, a une saveur qui rappelle l'art tour à tour pompeux et alerte de Boccace. La narration d'Alamanni, un peu longue et traînante par endroits, est en somme agréable ; elle réussit à donner

[1] Alamanni vient d'énumérer toutes les qualités du jeune comte : « cosa forse malagevole a credere che in Barcellona fosse nato ; ma ben fu ed è ancora come miracolo narrato, perocché nè avanti nè appresso niuno a lui simile in quelle parti fu veduto giammai, nè è chi speri di vedere ancora ». Un peu plus loin, sur les femmes de Barcelone, Alamanni a ce mot aimable : « ...come ché poche ve ne abbia che piuttosto il battesimo che il ruffianesimo non rifiutassino. »

[2] « Qual fosse più o la tolosana pudicizia o la cortesia catalana... »

[3] « Intendo... di scrivere e la novella stessa e le parole medesime dette da vostra Signoria. »

un certain relief aux caractères et aux situations principales. D'ailleurs l'imitation du *Décaméron* ne s'y étend pas aux procédés de style, aux archaïsmes déplacés, à toute la rhétorique un peu surannée qui dépare certaines pages de Boccace, et surtout de ses imitateurs. La phrase d'Alamanni reste toujours claire, sa langue simple et naturelle. Le chapitre sur lequel le poète, devenu conteur par occasion, s'est le plus gardé de suivre l'exemple de son célèbre devancier, est celui des peintures amoureuses. Il y avait dans l'histoire de Bianca et du pseudo-Navarrais un passage délicat, celui où la fille du comte de Toulouse accorde des rendez-vous nocturnes au prétendu marchand de bijoux. Un autre eût sans doute esquissé ici, au moins en quelques mots, un tableau voluptueux ; Alamanni glisse discrètement sur cette situation, si discrètement même que l'on pourrait croire au premier abord que le récit, en cet endroit, présente une lacune [1].

Le souvenir d'un conte de Boccace, en particulier celui de Griselda, a été évoqué à propos de la nouvelle d'Alamanni[2]. Il y a, en effet, quelque rapport entre les mauvais traitements que le marquis de Saluces inflige à sa femme et ceux dont Bianca est victime ; les deux héroïnes les supportent avec une résignation exemplaire, et leur patience finit par leur faire trouver grâce devant leurs impitoyables époux. C'est surtout au dénouement, dans la façon dont les deux maris soumettent leurs femmes à une dernière épreuve, au moment même où ils vont rendre justice à leur vertu, que l'on remarque entre les deux contes des analogies qui ne sont certainement pas fortuites. Mais il ne faut pas trop s'arrêter à ces ressemblances purement extérieures ; l'esprit qui anime les deux nouvelles est au fond bien différent. Pour comprendre la conduite, inqualifiable à nos yeux, du marquis de Saluces, et admirer comme il convient la résignation angélique de Griselda, il

[1] Alamanni a expliqué comment le rendez-vous a été combiné par les soins de la suivante, et il se contente d'ajouter : « e così fu fatto. »

[2] *Decam.*, X, 10. Voir Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VIII, p. 447.

faut se reporter aux idées très particulières que le moyen-âge professait sur les femmes, êtres inférieurs dont le plus grand mérite est la soumission aveugle aux volontés de l'homme, êtres malfaisants qui sont les plus sûrs auxiliaires du diable pour perdre les âmes. La pauvre et humble Griselda, dont un caprice de Gautier a fait une marquise de Saluces, doit tout à son maître : elle est son esclave et sa chose ; il peut la torturer moralement et physiquement sans qu'elle se reconnaisse le droit d'élever la moindre plainte, et sa sublime vertu consiste justement en ce qu'elle supporte tout sans rien dire. Gautier finit par être touché et surtout rassuré par tant de douceur, car cette femme est décidément inoffensive ; c'est tout ce qu'il tenait à savoir.

Une notion aussi étroite et surannée des devoirs de la femme n'aurait plus été comprise au début du XVIe siècle. Il y a sans doute quelque ressemblance entre la conduite du comte de Barcelone et celle du marquis de Saluces ; cependant, dans la nouvelle d'Alamanni, les mobiles qui poussent ce singulier mari à traiter ainsi sa femme sont assez différents : il a été blessé dans son orgueil par le dédain injustifié de Bianca. Résolu à tirer vengeance de cet affront, il le fait avec une rudesse qui, dans la pensée d'Alamanni, est un trait de caractère, et même de caractère national : c'est un Catalan grossier, sous le vernis de son éducation chevaleresque, et sa rancune n'est assouvie que lorsqu'il a obligé sa femme à commettre des actions cent fois plus viles que celles dont elle lui a fait un crime. Quant à Bianca, ce n'est pas une Griselda : elle n'accepte pas résignée et passive toutes les épreuves que lui impose un maître sans pitié ; son orgueil de fille noble se révolte ; elle supplie son bourreau de ne pas la déshonorer ; chaque nouvelle humiliation qu'il lui inflige donne lieu à une lutte douloureuse d'où elle sort un peu plus brisée ; et si elle finit par céder, c'est parce qu'elle est coupable : elle a perdu le droit de parler de sa naissance et de son honneur ; elle a librement consenti à être la femme d'un colporteur navarrais, plutôt que de cacher sa faute et de devenir

l'épouse déloyale de quelque homme de son rang. Il y a, quand on y songe, plus de grandeur et de beauté morale dans le personnage de Bianca que dans celui de Griselda; il est plus humain et plus vrai; il est aussi plus moderne. Avec cette nouvelle, c'en est fait de l'ascétisme médiéval qui prétendait enseigner des vertus impossibles au nom d'un idéal surhumain. L'homme de la Renaissance regarde la vie telle qu'elle est; et il lui semble que c'est déjà donner un bel exemple de fermeté que d'avoir pleinement conscience de ses responsabilités, et d'accepter, avec toutes ses conséquences, la condition dont chacun de nous s'est fait l'artisan par ses passions et ses faiblesses.

---

§ II

L'Orazione al popolo fiorentino.

L'institution de la milice florentine, en 1528, portait que, chaque année, un certain nombre de harangues seraient prononcées dans la principale église de chaque quartier de la ville, pour exalter les vertus civiques[1]. Cet usage valut à l'éloquence politique un court moment d'éclat, peut-être unique dans l'histoire de la Renaissance; car, à l'inverse des discours qui pouvaient être débités dans les conseils des républiques de Florence, de Gênes ou de Venise, les orateurs s'adressaient ici au peuple tout entier. Comme à Athènes ou à Rome, au temps où les institutions républicaines étaient le plus prospères, il s'agissait de diriger l'esprit public et de façonner la conscience et le cœur du citoyen par l'éloquence[2]. Ce que Savonarole avait réalisé

[1] G. Canestrini, *Discorso proemiale sulla milizia fiorentina*, dans l'*Archivio storico italiano*, t. XV (1851), en particulier § 55 (p. CXXI). Voir également ci-dessus, pp. 69 et suiv.

[2] C'est à tort que certains critiques croient avoir un autre échantillon de l'éloquence d'Alamanni dans le discours qu'il prononça dans une *pra-*

dans ses prédications à Santa Maria del Fiore, les Florentins essayèrent de le faire passer dans leurs mœurs publiques, en confiant à tour de rôle l'office d'orateur à quelques jeunes hommes élevés dans le culte de la liberté et des vertus antiques. L'institution n'était pas appelée à une longue durée, car déjà les jours de la république étaient comptés ; mais elle a laissé des traces que l'histoire littéraire ne peut négliger : quatre des harangues prononcées en 1528 et 1529 nous ont été conservées, celles de Luigi Alamanni, de Bartolommeo Cavalcanti, de Pier Filippo Pandolfini et de Filippo Parenti[1].

Nul ne voudra se montrer surpris de la faiblesse relative de ces discours. L'art oratoire ne s'apprend pas du jour au lendemain ; pour restaurer les traditions de l'agora et du forum, il aurait fallu plus de temps et d'exercice que n'en avaient ces orateurs improvisés. Le défaut que l'on relève d'une manière générale dans leurs essais est la froideur ; celle-ci résulte à la fois d'une grande maladresse dans la composition et d'une méthode de développement qui, bonne peut-être dans un traité dogmatique, n'est pas la plus sûre, tant s'en faut, pour gagner les cœurs. Il y a quelque chose de pesant et d'embarrassé dans la

tica en 1528 ou 1529 (voir par exemple Umberto Renda, ***L'elemento bretone nell'Avarchide***, 1899, p. 13) ; il est évident que le discours inséré sous son nom dans l'histoire de Varchi est l'œuvre de cet historien, un pur exercice de rhétorique. Quant aux autres discours italiens du XVIe siècle qui nous sont parvenus, ils appartiennent à des genres tout différents ; ce sont des éloges, des morceaux d'apparat pour quelque solennité académique ; on en peut juger en feuilletant les six volumes d'***Orazioni*** qui constituent la première partie des ***Prose Fiorentine***, publiées à Florence en 1731.

[1] Ces quatre harangues remplissent les derniers feuillets d'un recueil manuscrit conservé à la Bibl. Nazionale de Florence (Magliab., cl. VIII, n° 1403), contenant une série de documents relatifs à l'histoire intérieure de Florence en 1527-1529. Le discours d'Alamanni avait été aussitôt imprimé (voir p. 71) et il a été publié à nouveau par P. Raffaelli dans le tome II des *Versi e Prose di L. A.*, p. 447. Celui de B. Cavalcanti se lit dans les *Prose fiorentine*, Parte 1^a^ (Orazioni), t. VI, p. 42 (avec quelques coupures, pour ménager les susceptibilités des Médicis, par exemple p. 49). Les deux autres discours ne me sont connus que par la copie contenue dans le ms. ci-dessus désigné.

façon dont ils présentent leurs arguments et invoquent les grands exemples de l'antiquité. Ces raisonnements prolixes ne laissent éclater la passion qu'à de bien rares intervalles.

Le succès qu'obtinrent les orateurs fut inégal et parfois peu conforme au jugement qu'un moderne porterait sur leur œuvre. Le discours de B. Cavalcanti fut, paraît-il, le plus goûté[1]; il a pour lui une certaine netteté de plan et de style, avec des exclamations nombreuses, qui, prononcées d'une voix sonore, étaient fort capables de produire une impression profonde, mais il est assez pauvre d'idées; il se peut que l'orateur, par son action, en ait réchauffé certaines parties; à la lecture il semble long et languissant. Pandolfini demanda le succès à des allusions personnelles et à des diatribes qui firent scandale[2]; il eut le tort de réveiller les passions politiques et d'exciter les haines de parti, dans une cérémonie où il aurait fallu rapprocher tous les cœurs et retremper les âmes dans un sentiment de concorde patriotique. Quant à la harangue d'Alamanni, elle produisit peu d'effet[3]; des quatre qui nous ont été conservées, c'est cependant la plus remarquable, sans aucun doute. Elle est relativement brève; la composition en est simple et claire; l'orateur a eu surtout le mérite de subordonner les conseils patriotiques, que comportait son sujet, à une idée générale qui résume ce que l'on pourrait appeler, un peu ambitieusement peut-être, la philosophie de son discours.

Cette idée était particulièrement chère au poète; elle revient sans cesse, sous toutes les formes, dans les poésies qu'il écrivit de 1525 à 1530, comme un axiome dont l'évidence lui apparaît chaque jour plus indiscutable et qu'il ne

[1] Segni, l. II, p. 57; Varchi apporte aux éloges quelques tempéraments (l. X, ch. 74).

[2] Pitti, l. II, pp. 171-172; Varchi, l. VIII, ch. 8.

[3] Voir Première Partie, p. 71. Sur le discours de F. Parenti, les contemporains sont muets. C'est une œuvre médiocre et diffuse, où apparaissent plus gravement que dans les autres harangues cette lenteur et cette lourdeur de raisonnement qui lasse si vite l'attention.

se lasse pas de proposer à la méditation de ses contemporains. La décadence politique de l'Italie, à en croire Alamanni, a son origine dans l'ardeur excessive avec laquelle les peuples, et en particulier les Florentins, ont travaillé à s'enrichir: leur prospérité matérielle les a conduits à la ruine, en éveillant des jalousies entre eux, en excitant les convoitises de leurs ennemis, et en détournant leurs cœurs de la pratique des vertus que seule enseigne la pauvreté ; or il n'y a pas de république sans ces vertus ; il faut donc en revenir à l'esprit de pauvreté qui fit la force de Sparte, et qui permit à la Rome primitive de subjuguer peu à peu l'Italie et le monde.

Dans la pensée d'Alamanni, ces idées étaient quelque chose de plus que le développement d'un simple lieu commun de morale ; cette vue, superficielle si l'on veut, mais non sans vérité, sur la crise que traversait alors l'Italie, ressortait des méditations personnelles auxquelles s'était livré le poète depuis bien des années. Personne, à cette époque, n'a exprimé avec plus de force ce jugement sur les difficultés au milieu desquelles se débattait la péninsule. Aujourd'hui chacun sait et répète que la Renaissance italienne, au moment même où elle jetait son plus vif éclat, portait en elle les germes d'une décadence rapide. La grande prospérité que Florence devait à son commerce et en particulier à la banque, l'introduction du luxe, et en même temps d'une culture intellectuelle supérieure, dans cette société de bourgeois enrichis, avait donné naissance à l'admirable civilisation du xve siècle, qui ne fit rien — ou trop peu de chose — pour fortifier le sens moral, ranimer les vertus civiques, soutenir et relever le sentiment religieux défaillant. Un grand bien-être matériel et des jouissances intellectuelles sans cesse renouvelées paraissaient pouvoir tenir lieu de tout; et voilà qu'un de ces fils de Florence, né au moment où finissait le siècle, élevait la voix pour maudire cette funeste prospérité ! Quel contraste avec l'orgueil et la confiance que la génération précédente avait conçus en regardant complaisamment son œuvre ! On connaît la prière charmante et d'un paganisme

ingénu, dans laquelle Giovanni Rucellai remerciait Dieu de l'avoir fait naître chrétien, puis italien, et particulièrement florentin — mais florentin de ce temps-là! — car il lui avait de la sorte octroyé la vie la plus heureuse et la plus douce qui ait jamais été accordée à l'homme[1]. Que l'on écoute après cela le cri de colère et de douleur que pousse Alamanni : « Comment se peut-il que nos pères — qu'ils me « pardonnent ! — aient été si aveugles et si peu pré- « voyants ? La misère à laquelle nous nous voyons réduits « aujourd'hui est le plus grand bienfait que nous puis- « sions recevoir de Dieu ; elle nous permet de comprendre « ce que nos aïeux n'avaient jamais compris[2] ! » Et il raille la sotte vanité de ceux qui, pour être nés au cœur de la belle Italie, traitent les autres peuples de barbares : « comme si nous n'étions pas nous-mêmes plus barbares « que les plus barbares[3] ! »

Le contraste est complet entre les idées et les sentiments de ces deux Florentins, également épris de leur patrie ; et rien ne saurait mieux exprimer les deux aspects contraires, bien réels l'un et l'autre, de la Renaissance : sa beauté et sa faiblesse. Rucellai ne soupçonne pas que cette beauté, qui l'enchante, est plus brillante que solide ; Alamanni, de son côté, fait trop bon marché de la gloire que s'est acquise Florence, parce qu'il ne songe qu'à l'impuissance à laquelle sont réduits ses compatriotes. Mais chacun d'eux est bien dans son rôle : le bourgeois-mécène du xve siècle ne prévoit pas le danger qui allait menacer sa patrie ; et l'orateur chargé de haranguer la milice, dernier espoir de la ville menacée, se demande à

[1] Marcotti, *Un mercante fiorentino nel secolo XV, Giovanni Rucellai* (Florence, 1881).

[2] « Come esser può che i nostri padri — e perdoninmi loro! — abbian veduto sì poco avanti? Poco a poco si son trovati privi della maggior parte di quel che con tanto sudore e con tanto affanno si avevan fatto idolo e dio, di che dobbiam non di meno non dolerci, anzi senza fine rallegrarci e pigliarlo dal cielo per somma grazia... onde più apertamente potessimo scernere ciò che i nostri antichi non vider mai ». *V. e Prose*, II, pp. 448 et 450.

[3] *Ibid.*, p. 451.

quoi ont servi tant de splendeurs, tant de trésors dont les générations précédentes étaient si fières.

Avec la clairvoyance dont il donna bien des preuves au cours de ces dramatiques événements, Alamanni avait donc aperçu cette vérité peu consolante : l'Italie du XVe siècle n'avait légué à celle du XVIe aucune des qualités morales qui font la force des États ; et il eut le courage de le déclarer hautement, dans une circonstance solennelle. A dire vrai, il exprimait sa pensée sous une forme assez superficielle : avarice, désir immodéré des richesses sont des formules bien vagues ; elles constituent un diagnostic fort peu précis pour caractériser le mal qui travaillait l'Italie et dont mourait Florence. Mais il ne faut pas demander au poète le coup d'œil pénétrant d'un Machiavel ; ce n'est pas lui qui aurait su découvrir et mettre à nu toutes les plaies de la société italienne de son temps. Chez Alamanni, le sentiment l'emporte toujours sur la froide raison : il a eu l'intuition, confuse peut-être, mais obsédante, du mal qui viciait le fonctionnement normal de la vie publique de son pays ; le ressort principal, qui est dans les âmes et dans les consciences, en était brisé. Voilà ce qu'il a su dire avec force, sinon avec précision.

La sincérité de l'orateur, possédé de cette idée, donne à son discours un accent de conviction qui manque trop souvent aux exercices oratoires de ce temps. Le lecteur moderne lui sait gré de ne pas y avoir multiplié les artifices de pure rhétorique, d'avoir voulu, en un mot, se montrer citoyen plutôt que rhéteur, en exposant avec simplicité les pensées que lui inspirait la situation de Florence. C'est pour cela que, sans beaucoup d'art, il a réussi à faire véritablement œuvre d'orateur.

Ses contemporains ne goûtèrent pas son langage, et rien n'est moins surprenant. Abstraction faite des qualités physiques, probablement médiocres, dont il disposait pour dominer une foule réunie dans une des plus grandes églises de Florence[1], les vérités qu'il avait à dire n'étaient

[1] Voir ci-dessus, pp. 70-71.

pas pour plaire à tout le monde. Le Florentin, très attaché à toutes les joies que procure la richesse, ne se fâcha pas ; mais il affecta de tenir la harangue pour le développement banal d'un lieu commun de morale évangélique. On attendait autre chose d'un orateur vêtu du costume guerrier et parlant à des soldats ; son discours fut traité de capucinade[1]. En réalité, sa pensée échappa complètement à ses auditeurs, tant on avait peu conscience, autour de lui, des véritables maux dont agonisait l'Italie. On ne le comprit pas : il parlait en chrétien, dans une église, devant les citoyens d'une république qui avait déclaré ne reconnaître d'autre royauté que celle du Christ ; ses exhortations reposaient sur cette idée juste que les générations précédentes, élevées dans la prospérité, n'avaient pas préparé les Florentins à la pratique des vertus civiques, base nécessaire de tout état libre ; l'avenir était sombre, et cet orateur parlait sérieusement, gravement, sans chercher un succès facile dans de vaines digressions. Tout cela parut fort surprenant et presque scandaleux : on était venu entendre un discours d'apparat, comme on se figurait que l'eût prononcé quelque héros antique ; on se retira déçu, en hochant la tête, en haussant presque les épaules.

---

§ III

Les lettres.

Une des preuves les moins équivoques de la modestie d'Alamanni est le peu de soin qu'il a pris de réunir sa correspondance. En un siècle où sévissait la mode des *Epistolari*, l'idée ne lui est pas venue qu'il pouvait, tout comme un autre, faire imprimer ses lettres, ou simplement en conserver une copie pour les transmettre à ses

[1] Voir ci-dessus, p. 71, note 4.

fils. Le poète aurait eu le droit de tirer quelque vanité de ses relations avec les plus grands personnages de son siècle, comme aussi de l'activité si honorable qu'il avait déployée au service de sa patrie; de tout cela ses lettres eussent fait foi. Il est hors de doute, en effet, qu'Alamanni entretint une correspondance infiniment plus étendue et plus intéressante que tel de ses contemporains dont les lettres eurent les honneurs immérités de l'impression. Les débris qui nous en sont parvenus, depuis les premiers jours de 1519, jusqu'à la fin 1555, ne donnent certainement qu'une très faible idée de ce qu'eût été son *Epistolario* : on y aurait vu tour à tour le conspirateur, l'exilé, le diplomate, le poète, le courtisan, l'ami dévoué, toujours prêt à faire bénéficier ses compatriotes du crédit qu'il avait su acquérir à la cour de France. De toute cette correspondance, nous ne pouvons lire que soixante-cinq lettres, quelques-unes très courtes, et dont vingt-cinq, écrites en commun avec son ami Zanobi Buondelmonti, de 1522 à 1524, n'ont pas été rédigées par lui [1]. Nous devons la conservation de ces épaves à l'amitié d'un Varchi, qui fit recopier une demi-douzaine de lettres qu'il avait reçues d'Alamanni, au soin avec lequel les correspondances officielles ont été classées dans les archives d'Italie, en particulier à Florence, ou enfin au hasard, jamais à l'auteur lui-même ni à sa famille. Cette indifférence du poète pour ce qui nous eût entretenus de lui-même et de sa vie est déjà, à elle seule, un trait de caractère.

La nature des lettres conservées fournit une autre indication, non moins instructive, sur la personnalité de cet écrivain qui, en dehors de ses œuvres, se dérobe si modestement à notre curiosité : Alamanni ne cultiva pas volontiers le style épistolaire cérémonieux, grandiloquent, hyperbolique, dont les lettres d'un Arétin restent le monu-

[1] Pour tout ce qui concerne la bibliographie des lettres d'Alamanni, voir l'Appendice II, où l'on trouvera le texte de plusieurs lettres inédites. J'y ai fait également figurer les renseignements qui nous sont parvenus sur quelques lettres perdues, ne fût-ce que pour donner une idée des lacunes que présente sa correspondance.

ment le plus curieux. Prolixe parfois dans ses vers, notre poète n'abuse pas de la phrase en prose. Sa correspondance comprend surtout des lettres d'affaires et d'amitié, au milieu desquelles ne se détache pas plus d'une douzaine de morceaux d'apparat : ce sont les dédicaces de ses diverses œuvres à François Ier, à Henri II, à Catherine de Médicis, à Marguerite de France ou à Bernardo Altoviti[1], une épître juvénile, d'une rhétorique maladroite, à une dame qui l'avait trahi[2], un billet contenant des compliments assez agréablement tournés, en son nom et au nom du cardinal de Ferrare, à Vittoria Colonna[3], ou enfin des remerciements ou des recommandations à l'Arétin, à G. Guidiccioni, au duc de Ferrare, au cardinal de Mantoue ou au cardinal Farnèse[4]. Ces quelques spécimens d'un genre, alors très florissant, prouvent qu'Alamanni était fort capable, lui aussi, de dérouler une période encombrée d'incidentes, de se confondre en humbles protestations de dévouement, sans omettre aucune des exagérations qui étaient de rigueur en pareille occurrence ; s'il eût fait moins, lui poète, courtisan et diplomate, il se serait rendu coupable d'une grave inconvenance. Mais ce n'est pas là qu'il faut chercher le véritable Alamanni, tel que peut nous le révéler sa correspondance ; c'est dans ses lettres politiques ou d'amitié, qu'il n'aurait sans doute pas comprises dans un recueil destiné à la postérité, car il les eût trouvées trop dépourvues d'intérêt général et d'une forme trop peu littéraire ; or c'est précisément là ce qui en fait le prix à nos yeux.

Pourtant, il faut bien l'avouer, ces lettres contiennent fort peu de détails personnels ; elles ne nous aident guère à pénétrer dans la vie privée, dans l'intimité du poète : même avec ses meilleurs amis, Alamanni parle peu de lui, et ses lettres ressemblent trop souvent aux rapports d'un agent politique ou d'un homme d'affaires. Mais cette im-

[1] Appendice II, nos 35, 63, 64, 77, 78, 79.
[2] *Ibid*, n° 7.
[3] *Ibid.*, n° 73.
[4] *Ibid.*, nos 66, 71, 75, 82, 83.

pression, dont on ne peut se défendre au premier abord, n'est pas entièrement juste, et elle s'efface peu à peu. Tout compte fait, les poètes qui parlent trop peu d'eux-mêmes reposent de ceux qui en parlent trop. La réserve, on dirait presque la pudeur d'Alamanni, n'est pas seulement un bon signe de santé morale ; elle a bien son charme. Elle donne plus de prix aux quelques confidences qui lui échappent, et aux rares boutades qui nous le montrent capable d'enjouement, au milieu même des plus graves préoccupations[1]. Dans plusieurs lettres adressées à Benedetto Varchi, auquel l'unissait une amitié pleine de confiance, il lui est arrivé de parler de choses intimes. En 1540, lorsqu'il tomba amoureux de la jeune Elena Bonaiuti, qu'il devait épouser peu d'années plus tard, c'est en termes d'une sincérité charmante et presque ingénue qu'il fit part à son ami de cette passion tardive, allumée dans son cœur par une toute jeune fille : « Je suis plus épris que ne « m'y autoriseraient mon âge et ma situation[2] ; Dieu m'a « fait la grâce que ce fût d'une Florentine ! Elle mériterait « un serviteur plus digne que moi ; quand je considère ce « qu'elle vaut et le peu que je suis, j'appelle les vers à « mon secours, et j'en compose tant que vous diriez que « j'ai vingt ans[3] ! » Puis, comme si tous ces vers ne suffisaient pas pour célébrer la femme aimée, Alamanni invite Varchi à écrire aussi quelque chose pour elle, ce qui n'est peut-être qu'un prétexte pour avoir le plaisir de la nommer : « Composez quelque poésie en son honneur, je « vous en prie ; son nom est Elena[4]. » Dans une autre lettre adressée également à Varchi, Alamanni a tracé de lui-même en quelques lignes un portrait tout empreint d'un optimisme aimable, dont la sincérité et la ressemblance

[1] Voir par exemple le début de la lettre n° 33 de l'Appendice II.

[2] A ce moment, la première femme d'Alamanni vivait encore (voir ci-dessus, p. 134).

[3] L'expression plus imagée, employée ici par Alamanni, a une saveur populaire qu'il est bien difficile de faire passer en français : « Vi parrà che abbia rimesso un tallo sul vecchio. »

[4] Lettre du 15 décembre 1540.

sont garanties par le seul fait qu'il n'y entre pas la moindre préoccupation artistique[1].

Mais il s'est dépeint avec plus de force encore dans les lettres qu'il écrivit pendant le siège de Florence. Cette partie de sa correspondance est, quant au contenu, la moins personnelle ; il n'y est guère question que des événements de la guerre, des bruits qui circulent, des négociations engagées avec François Ier. Cependant il y passe un souffle de patriotisme plus éloquent que toutes les professions de foi les plus savamment rédigées. Ce sont les faits, si l'on peut dire, et non les mots, qui nous révèlent ici l'ardeur de ses sentiments patriotiques pendant ces mois d'angoisse : Alamanni éprouve un irrésistible besoin d'agir, même sans mandat, spontanément ; car il ne peut assister impassible à la ruine des libres institutions, pour lesquelles il a déjà tant souffert ; il écrit à l'un, il écrit à l'autre ; toujours aux aguets, il va jusqu'à Barcelone chercher des informations ; il donne des conseils et obtient des résultats qui forcent l'attention et même la reconnaissance de compatriotes d'abord défiants ; mais, sans prendre le temps d'écouter leurs félicitations et d'en exprimer sa joie, il ne songe qu'à poser deux et trois fois les mêmes questions, qui l'obsèdent, sur le sort des assiégés, et à réitérer les mêmes recommandations, qu'il craint toujours de ne pas voir bien comprises. Puis, quand une mauvaise nouvelle arrive, quand approche le dénouement fatal, il se raidit obstinément dans sa résistance contre l'inévitable. Les lettres qu'il écrivit aux commissaires de Pise au début de juin 1530, lorsqu'il apprit que les Florentins avaient perdu Empoli, c'est-à-dire que leurs communications avec la mer étaient coupées, sont d'une élévation de pensée et d'une vigueur d'expression tout à fait dignes de ces graves circonstances. Sous l'empire de l'émotion, Alamanni sait trouver les mots qui peignent au vif sa douleur : « Il « me semble que l'on vient de nous crever l'œil par « lequel nous commencions à apercevoir notre salut » ; mais il ne se laisse pas décourager, car Dieu ne peut

[1] Lettre du 30 juin 1530 (voir ci-dessus, p. 139).

abandonner ceux dont la cause est juste : « Alors même « que nous ne le comprenons pas, il a toujours en vue « notre bien à tous. » Plus la cause est désespérée, plus Alamanni s'apprête à redoubler d'efforts, car les échecs décuplent son énergie : « Vous devez savoir que, dans « cette occurrence, je me montre bien différent de tous les « autres : plus je vois s'accumuler les obstacles et les rui- « nes, plus je veux regarder la fortune en face sans lui « céder [1]. » De tels accents révèlent un caractère, et c'est un mérite qui n'est déjà pas si commun parmi les grands épistoliers italiens du XVIe siècle.

La forme de ces lettres est fort simple : c'est le style et le vocabulaire habituels de la conversation, avec les négligences que comporte toujours une rédaction hâtive. Pour Alamanni, les faits et les idées ont infiniment plus d'importance que les phrases. Mais, sous la plume de ce Florentin respectueux de la langue [2], l'improvisation n'exclut pas les tours vifs, rapides, précis, les expressions pittoresques et savoureuses. Assurément, ce n'est pas là le grand style épistolaire, tout artificiel, qui prévalut surtout dans la seconde moitié du siècle ; c'est celui d'un honnête homme, sur lequel passa à un moment donné comme un frisson d'héroïsme. Cette correspondance ne nous révèle pas un écrivain, et c'est précisément ce qui lui vaut un charme tout particulier : l'auteur se tait et s'efface devant l'homme. Dans le cas d'Alamanni, c'est tout profit ; car l'homme est trop souvent absent du reste de son œuvre, et il n'est nullement inférieur à l'artiste.

[1] Lettre du 5 juin 1530 (App. II, n° 58). La lettre du 8 juin, beaucoup plus courte, respire la même indomptable ténacité : « Dal canto mio, se prima ero caldo, ora son caldissimo in esequire il mio carico... » (App. II, n° 59).

[2] Quand on lit les lettres d'Alamanni au point de vue du style, une comparaison s'impose avec la langue, la syntaxe et même l'orthographe de Zanobi Buondelmonti, qui tint le plus souvent la plume lors de leur exil, de 1522 à 1524. La langue de Buondelmonti contient des irrégularités qui vont jusqu'au barbarisme et au galimatias ; elle est fort obscure par endroits. Alamanni est sensiblement plus correct et plus châtié, même dans les billets qu'il écrit au courant de la plume.

CHAPITRE IX

Œuvres faussement attribuées à Alamanni.

Parmi les œuvres dont l'attribution à Luigi Alamanni a été proposée, et parfois acceptée à la légère, par une critique trop peu défiante, il en est quelques-unes sur lesquelles il n'y a pas lieu de s'arrêter longuement. Du vivant même du poète, par exemple, il se trouva quelqu'un pour affirmer qu'Alamanni avait composé une tragédie intitulée *la Libertà*[1], et ce renseignement a été pieusement recueilli par les critiques du XVIIe et du XVIIIe siècle[2]. Mazzuchelli en a fait justice, en montrant que du désaccord de tous ceux qui ont parlé de cette tragédie, tantôt comme publiée, tantôt comme inédite, il ressort clairement qu'aucun ne l'avait jamais vue; et personne depuis lors n'a été plus heureux à cet égard[3].

Tout récemment, un médiocre poème chevaleresque en douze chants, conservé à Paris dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal (n° 8583), a eu les honneurs peu mérités de l'impression, et son éditeur n'a pas craint d'émettre l'opinion que Luigi Alamanni pourrait en être l'auteur[4]. C'est là une supposition absolument gratuite, et à l'appui de laquelle on ne saurait faire valoir même l'ombre d'un argument; aussi échappe-t-elle à toute discussion[5].

[1] *La libreria del Doni*, Venise, 1550; p. 31.

[2] Par exemple Poccianti, Gaddi, Ghilini, Allacci, Negri, etc...

[3] Mazzuchelli a même cherché à expliquer l'origine de cette légende; mais son raisonnement, quelque ingénieux qu'il soit, reste dans le domaine de l'hypothèse.

[4] Les « Dodici Canti » ont été publiés par M. F. Castets dans la *Revue des langues romanes*, vol. XLI, pp. 453 et suiv.

[5] L'attribution de ce poème à Alamanni ayant été signalée au public lettré d'Italie, j'ai cru devoir faire aussitôt connaître, dans le *Giornale*

Il est indispensable au contraire d'examiner avec attention certaines poésies formellement attribuées à Alamanni soit par quelque copiste, soit surtout par Pietro Raffaelli. La plus récente édition des œuvres du poète, publiée par les soins de Raffaelli en 1859, est, en effet, le plus souvent consultée, et les affirmations de ce critique ont acquis de la sorte une autorité, qui est en général hors de proportion avec leur valeur réelle. Il importe donc de remettre les choses au point.

---

§ I

Poésies amoureuses.

L'éditeur des *Versi e Prose di Luigi Alamanni* a tiré d'un manuscrit de Florence[1] neuf *canzoni* amoureuses, où sont célébrés les charmes d'une certaine Beatrice, et les a publiées parmi les autres œuvres du poète[2]. Si cette attribution est justifiée, la découverte de P. Raffaelli est d'une réelle importance ; car les canzoni sont en nombre fort restreint dans les « Rime » d'Alamanni, et le bouquet de poésies qu'il a composées pour Beatrice Pia est trop grêle pour que cette addition inopinée de six cents vers, et plus, puisse paraître indifférente. Mais sur quoi repose cette attribution ?

Voici d'abord dans quelles conditions se présentent ces canzoni ; une courte description de la partie du manuscrit qui les contient est d'autant plus nécessaire ici, que l'éditeur a négligé de satisfaire sur ce point la plus légitime curiosité.

Le manuscrit renferme d'abord dix élégies d'Alamanni

storico della lett. ital. (vol. XXXV, 1900, p. 171), les raisons qui permettent de la repousser *à priori*.

[1] Bibl. Nazionale, Magliab., cl. VII, 677 (coté actuellement II, VIII, 27), f. 21 et suiv.

[2] *Versi e Prose di L. A.*, II, pp. 149 et suiv.

(f. 1-20) précédées de ce titre: *Elegie di Luigi Alamanni.* Puis viennent les neuf canzoni qui nous occupent; en tête de la première on lit : *yhs. Canzona del ritratto di S^a B^e, di...* ; chacune des huit pièces qui suivent la première est également précédée de ces mots : *Canzona di...*, ou : *Canzona eiusdem* (en tête de la 7e et de la 8e), ce qui revient à dire que le copiste ne savait pas de qui étaient ces poésies. Un peu plus loin (f. 44 v°). on lit : *Satira di Luigi Alamanni* (la 3e des *Opere Toscane*); f. 47 : *Egloga di Luigi Alamanni VII* (la 12e des *Opere Toscane)*; f. 49 : *Egloga XII di Luigi Alam^ni* (sur André Doria, restée inédite jusqu'en 1846) ; f. 51 v° : *Satira di Luigi Alamanni* (la 11e des *Opere Toscane)*; f. 60 : *Tragedia di Luigi Alamanni intitolata Antigone,* et enfin f. 125 : *Canzona di Luigi Alamanni sopra la morte della regina di Francia.*

Ces indications permettent déjà d'apercevoir deux choses. En premier lieu, on comprend sans peine comment P. Raffaelli a eu l'idée d'attribuer les neuf canzoni anonymes à Alamanni : elles se trouvaient mêlées à plusieurs œuvres authentiques de ce poète. Comme d'autre part elles célèbrent les charmes d'une Beatrice, et qu'Alamanni a chanté la beauté de Beatrice Pia, l'attribution parut assez naturelle, et l'éditeur, peu scrupuleux, s'en tint à cette première impression. Avec un peu plus d'attention, il aurait fait cette seconde remarque, qui saute aux yeux : c'est que le copiste de ce manuscrit avait l'habitude, lorsqu'il transcrivait une poésie, d'en désigner l'auteur en toutes lettres s'il le connaissait ; il était en cela plus exact que beaucoup d'autres qui ne répètent pas chaque fois le nom du poète, quand plusieurs pièces copiées à la suite les unes des autres ont la même origine. Le seul fait d'avoir laissé en blanc, dans le titre de chacune des neuf canzoni, le nom de leur auteur, prouve assez que le copiste ne le connaissait pas, et que par conséquent il ne croyait pas que ce fût Alamanni. Rien ne saurait montrer avec plus d'évidence que ces canzoni n'avaient pas été puisées à la même source que les élégies, les églogues, les

satires ou la canzone sur la mort de Louise de Savoie.

D'ailleurs ces canzoni ne sont pas les seules poésies sans nom d'auteur que contienne le manuscrit : pourquoi ne ferait-on pas honneur encore à Alamanni d'un *Capitolo del diluvio di Mugello di...* (f. 35 v°), d'un *Capitolo di amor di...* (f. 128 v°), ou bien de diverses canzoni, d'une entre autres sur la mort de Giovanni Rucellai (f. 114, 119, 121, etc...)? Évidemment, P. Raffaelli s'en est tenu aux neuf canzoni amoureuses parce qu'elles parlaient d'une Beatrice et que ce nom, à ses yeux, était un argument d'un certain poids en faveur de l'authenticité. Mais cette Beatrice appartenait-elle à la famille Pio, comme l'affirme l'éditeur, sans même avertir qu'il ajoute ce nom de sa propre autorité au titre des canzoni? Rien ne l'indique, pas même un seul des jeux de mots faciles dont Alamanni n'avait pu se dispenser sur ce nom significatif *Pia*[1].

Il ne reste donc qu'à voir si, par leur contenu ou par leur valeur poétique, ces neuf canzoni justifient l'attribution proposée. De valeur poétique, le mieux est de ne pas parler, car ces pièces en sont totalement dépourvues; du moins les sentiments qui y sont exprimés pourraient-ils convenir à la situation d'Alamanni par rapport à Beatrice Pia? Tel n'est pas le cas. L'auteur des canzoni exprime à sa dame une reconnaissance infinie pour le bien qu'il a reçu d'elle ; avant de la connaître, il était plongé dans les plaisirs vulgaires et grossiers, et c'est Beatrice qui l'arrache à ces passions basses, en lui révélant le véritable amour, source de vertu, d'honneur, de joie, de bonheur ineffable[2]. Un vétéran du pétrarquisme, comme le chantre de la « Ligura Pianta », ne pouvait tenir un pareil langage à propos d'une dame qu'il connut quand il avait quarante-quatre ans, et vis-à-vis de laquelle il prit sans doute l'attitude d'un galant courtisan, mais non celle d'un apprenti

[1] Ce n'est pourtant pas l'occasion qui aurait manqué ; le mot *pietate* revient plusieurs fois dans les canzoni, mais le mot *pia* n'y paraît qu'en un endroit (canz. IX, st. 2), et sans intention apparente de jouer sur le mot.

[2] Voir particulièrement les canzoni I, II, IV, VIII.

jusqu'alors ignorant des mystères de l'amour platonique! Beatrice Pia était une grande dame dont Alamanni exalta les charmes, dont les froideurs le firent soupirer; mais jamais il ne lui aurait prêté un langage comme celui-ci :

Fedel, dicea, mio caro, il tempo è giunto
Ch'io ti ristori d'ogni hauto oltraggio,
E 'l porto all' angosciose tue fatiche
Dimostri homai, et che non men compunto
Dagli amorosi strali il mio cor haggio [1].

Sans doute, la neuvième canzone contient quelques allusions aux rigueurs de Beatrice; mais ce retour à l'un des motifs les plus rebattus de la poésie amoureuse ne suffit pas pour nous faire reconnaître la voix d'Alamanni célébrant l'insensible beauté de Beatrice Pia!

Au reste, on ne relève dans ces canzoni aucun détail personnel, rien de vécu, rien de caractéristique, pas une allusion à Florence, à Ferrare ou à la France, pas une seule des habitudes de style qui furent familières à notre auteur. Si donc elles étaient l'œuvre d'Alamanni, celui-ci se serait appliqué à n'y rien mettre qui fût de nature à le faire reconnaître [2]! La banalité même de ces poésies et les inexpériences qu'elles trahissent portent à croire que ce sont de simples exercices de rhétorique amoureuse, des développements de lieux communs impersonnels où s'essayait quelque débutant. Dira-t-on qu'Alamanni a pu les composer dans sa première jeunesse? Dans ce cas, les canzoni ne s'adresseraient plus à Beatrice Pia, et l'une des principales

[1] Canz IV, st. 4.

[2] Le premier vers de la canzone I

O sola del mio cor vera Beatrice

rappelle seul un vers d'Alamanni, dans le sonnet *Io ardò sempre Varchi nella mente :*

Sola de'miei pensier vaga Beatrice.

Rien n'est moins surprenant que cette coincidence, les jeux de mots sur le nom de la dame aimée étant de règle, et, dans ce cas particulier, toujours les mêmes.

raisons qu'on ait eu d'en faire honneur à notre poète disparaîtrait par là même.

Aussi peut-on rejeter résolument, sans hésitation comme sans regret, l'attribution proposée par P. Raffaelli.

---

§ II

Poésies politiques.

Le manuscrit 8583 de la bibliothèque de l'Arsenal contient une canzone politique relative aux événements de 1527-1529, formellement attribuée à Luigi Alamanni par le copiste [1]. Malheureusement, l'autorité du manuscrit est assez faible, et plus d'une raison peut être invoquée pour mettre en doute l'authenticité de cette pièce.

Le recueil où elle figure contient un nombre assez considérable de poésies d'Alamanni : celles-ci n'y occupent pas moins de soixante-quinze feuillets consécutifs, la canzone en question terminant la série. Mais, détail essentiel, toutes ces pièces, à l'exception de la dernière, ont été copiées sur le premier volume des *Opere Toscane* (1532) ; c'est un point qu'il importe de bien établir, en apportant quelques preuves à l'appui.

L'églogue X est précédée du titre suivant dans le manuscrit : *Adone. Daphni et Menalca ;* or il y a là une faute que présente l'édition, dans l'indication des interlocuteurs *(Op. Tosc.* I, p. 155) ; mais le copiste, s'étant aperçu de l'erreur dès le premier vers, a corrigé après coup *Menalca* en *Dameta*. La *Satira XII et ultima* des *Opere Toscane* est aussi intitulée dans le manuscrit *Satira ultima ;* or cette satire était la troisième dans le recueil primitif, tel que nous l'a conservé, entre autres, le manuscrit

[1] Elle se lit aux feuillets 249 v° et suivants du manuscrit. Cette canzone est précédée des mots : *Di Luigi Alam. Canzone.* On en trouvera le texte ci-après, Appendice I, n° 13.

Magliab.VII, 676; en outre, le premier vers en est, dans le manuscrit de l'Arsenal, comme dans l'édition :

Hor mi minaccia il mondo et m'odia e teme,

tandis que la leçon antérieure était :

Hor m'odia il mondo in un medesmo e teme.

D'une façon générale, le manuscrit de l'Arsenal reproduit toutes les variantes qu'Alamanni introduisit dans ses poésies au moment de les faire imprimer ; il répète même certaines fautes typographiques de l'édition [1].

Ces constatations ont naturellement pour effet de diminuer l'autorité du manuscrit de l'Arsenal : si le copiste a puisé dans le recueil imprimé des vers d'Alamanni, quelle œuvre inédite de ce poète peut-on attendre de lui ? Sans doute, il n'est pas impossible qu'en dehors du premier volume des *Opere Toscane* il ait eu connaissance isolément d'une ou deux pièces d'Alamanni ; par exemple, le texte qu'il a copié de la canzone sur la mort de Louise de Savoie, n'est pas exactement celui de

[1] On peut citer celles-ci, outre le titre erroné de l'églogue X : on lit dans la satire IX, p. 398 des *Op. Tosc.* (t. I) :

Non teme di novar l'empio lavoro,

faute évidente pour *trovar*, reproduite par le manuscrit. Dans le sonnet *Piangete tutte (ohimé*, les rimes des tercets sont, dans l'édition et dans le manuscrit, *fiumi, soave, doglia, solo, costumi, hare*, où *doglia* est visiblement pour *duolo*. C'est aussi à une faute du même genre que j'attribue la leçon *penosa*, dans le sonnet *Prima che mostri il ciel*, où le sens exige *pensosa*. Il va sans dire, d'ailleurs, que le manuscrit est parfois fautif, ou peu fidèle : dans deux sonnets *Pianta* est remplacé par *Donna*, ailleurs on trouve *Scorse a'tre magi* pour *Saggi*, mais on n'y relèverait aucune variante ayant quelque valeur. Je ferai encore observer que le manuscrit contient (f. 244-248) vingt sonnets qui se lisent dans l'édition de Lyon de la page 189 à la page 288 : le copiste, en faisant son choix, a respecté l'ordre dans lequel il les rencontrait en feuilletant le volume ; il n'est revenu ensuite en arrière que pour ajouter trois sonnets sur la maladie et la mort de Louise de Savoie ; encore a-t-il commis une erreur en croyant que le sonnet *Padre del ciel che'l tuo diletto figlio* avait été composé « sopra la infermità della madre del Re Francesco », alors que c'est de la sœur du roi, Marguerite, qu'il y est question.

l'édition[1]. D'ailleurs la netteté avec laquelle il donne, comme étant d'Alamanni, la canzone politique en question, porte à croire que le nom de ce poète figurait en tête du texte que le copiste a eu sous les yeux. Mais alors la question est de savoir quelle garantie d'authenticité présentait la pièce tombée ainsi, séparément, entre ses mains : qui nous assure que le nom d'Alamanni n'y avait pas été apposé simplement en raison de certaines idées exprimées dans la canzone ? Le problème se réduit donc à ceci : le contenu de cette poésie, fond et forme, en confirme-t-il l'attribution à Luigi Alamanni ?

La canzone a été composée à la fin de l'année 1529. Dans les trois derniers vers de la huitième strophe, il est dit que Ferdinand de Hongrie sollicitait alors son frère Charles-Quint de renoncer à ses guerres en Italie, pour venir le secourir contre les ennemis de la chrétienté, contre les Turcs ; or ceci nous reporte à la fin de 1529, au moment où le pape négociait à Bologne avec l'empereur[2]. C'était l'époque où le siège de Florence commençait à devenir effectif, et où Alamanni, chargé d'une mission officielle à Gênes, s'employait activement pour venir en aide à sa patrie[3] ; l'heure de l'action avait sonné pour lui à cette date et l'on peut déjà être surpris que, dans ces conjonctures, il ait trouvé le temps de rimer. Admettons-le pourtant, et voyons ce qu'il a su dire. Il adresse d'abord à Dieu une ardente prière en faveur de l'Italie ; après avoir rappelé les horreurs du sac de Rome, il reproche amèrement au pape la guerre qu'il fait à Florence (st. 4 et 5) ; puis, se tournant vers Charles-Quint, le poète l'engage, en termes respectueux mais fermes, à épargner cette terre d'Italie, berceau de l'empire et fidèle

[1] Le copiste a dû avoir séparément de cette canzone une copie distincte de l'édition, car il l'a transcrite 93 feuillets en avant des sonnets rappelés dans la note précédente et de la canzone politique qui nous occupe ; mais on doit conclure aussi de là qu'il n'avait pas trouvé ces deux canzoni réunies.

[2] Varchi, l. X, ch. 61.

[3] Voir ci-dessus, pp. 82 et suiv.

à la religion du Christ, pour tourner ses armes contre les ennemis de la foi ; il termine en adjurant les princes italiens de s'unir pour assurer la paix et l'indépendance de leur patrie.

Ces sentiments furent sans doute ceux d'Alamanni, comme de beaucoup d'autres Italiens, à cette époque; mais on chercherait vainement dans leur expression le moindre détail personnel où se révèle son individualité. Peut-on même penser que l'auteur de cette canzone fût Florentin[1] ? La menace qui pesait alors sur Florence et la Toscane a inspiré, il est vrai, deux strophes; mais ce n'est pas la préoccupation principale du poète; là n'est pas le point central de sa composition. Dans ces deux strophes, il ne parle même pas de Florence comme de sa patrie, mais bien comme de celle de Clément VII; il dit en s'adressant au pape : « il famoso tuo fiorito nido » ou « la tua patria meschina » (st. 4). Il serait extraordinaire qu'Alamanni eût affecté de considérer Clément VII comme plus florentin que lui-même ! S'il parle incidemment des beautés de cette ville,

in cui si cigne
Tanta beltade (st. 5),

le poète ne trouve pas un mot, pas un accent qui dénote une affection vraie, une émotion profonde, comme celle dont les églogues et les *Selve* d'Alamanni offrent tant d'exemples.

Les remarques d'ordre purement littéraire, auxquelles peut donner lieu cette canzone, ne sont pas plus favorables à son authenticité : c'est une assez médiocre composition où l'imitation de Pétrarque est constamment élevée à la hauteur d'un procédé[2]; on y remarque des négligen-

[1] Je néglige à dessein la question de l'orthographe et de la morphologie de la canzone, telle que la présente notre manuscrit : elles ne sont certainement pas florentines, mais il se pourrait que le caractère dialectal en fût imputable au seul copiste ; en tout état de cause, j'ai scrupuleusement respecté la leçon du ms. en publiant ce texte (App. II ; n° 13).

[2] La disposition des vers et des rimes reproduit exactement le schéma de la canzone de Pétrarque *Vergine bella* ; quant aux réminiscences,

ces, des phrases lourdes ou obscures [1]. Certes, Alamanni ne fut pas toujours impeccable; du moins se montra-t-il à l'ordinaire plus soigneux, et les qualités, que l'on s'accorde généralement à reconnaître à son style, ne brillent pas dans cette canzone.

Pour ces diverses raisons, la prudence commande de n'accueillir qu'avec une extrême défiance, l'attribution de cette pièce à notre poète.

Il y a lieu d'être plus catégorique pour rejeter une sorte d'invective ou de satire, en vers blancs, que P. Raffaelli a publiée comme étant l'œuvre d'Alamanni. Le morceau est intitulé *Ai mali cittadini di Firenze, 8 Giugno 1537, satira;* il a trait à l'assassinat du duc Alexandre par son cousin Lorenzino et ne porte aucun nom d'auteur [2]. Comment a-t-on pu supposer qu'il fût d'Alamanni ? Tout simplement parce qu'on y lit l'éloge du tyrannicide, avec un pressant appel à la liberté. Cet éloge et cet appel ont paru convenir assez bien à l'homme qui avait lui-même trempé dans un complot révolutionnaire quinze ans plus tôt, et que P. Raffaelli, en 1859, s'est surtout appliqué à présenter comme un conspirateur, comme un apôtre de l'indépendance florentine.

elles sont surtout empruntées aux canzoni *Italia mia* et *Spirto gentil*, comme ces quelques vers le montrent :

Nostra voglia divisa in cieco errore...
Spirto gentil che del Cesareo nome...
Quest'è l'almo terreno...
Quest'è'l bel nido...
Ma voi ch'avete'l fren d'Italia in mano...
.....se'l valore
Non è, si com'io sento,
Nei petti vostri spento...
Scendi 'n terra poi gridando pace, etc...

[1] La seconde partie de la strophe V est particulièrement mal tournée : on y remarquera dans trois vers consécutifs les mots *crudel, crudel, crudi* et deux vers plus loin *crudeltade*.

[2] Cette pièce est contenue dans la « filza » 93 des *Carte Strozziane* conservées aux Archives de Florence, pp. 130-134. Le texte en a été publié pp. 167 et suiv. du tome II des *Versi e Prose di L. A.* Il est surprenant que P. Raffaelli n'ait pas même averti que l'attribution de cette invective à L. Alamanni était de son cru.

Chacun voit ce qu'un pareil raisonnement a de fragile. L'Alamanni de 1537 n'était plus celui de 1522; on sait qu'après 1531, sans être devenu indifférent à ce qui se passait à Florence, il avait perdu, avec beaucoup d'illusions sur les chances de succès des révolutions florentines, certaines habitudes de langage violent, qui, d'ailleurs, n'avaient jamais été bien conformes à son caractère. A aucun moment, ce poète n'eut le tempérament d'un démagogue, et ce n'est pas, apparemment, à la cour du roi très chrétien qu'une pareille disposition se développa en lui. Ses satires même, écrites à une époque autrement propice aux emportements, manquent de force, sinon dans la pensée, au moins dans l'expression. Or cette invective aux Florentins, dont on voudrait lui faire honneur, et qui n'est pas dépourvue de mérite, se distingue par une vigueur d'accent légèrement brutale à l'occasion, qui ne caractérise pas la manière habituelle d'Alamanni[1].

L'étude même de la versification de ce morceau ne permet pas d'y reconnaître sa main. Certes, il ne convient pas d'accorder à ce genre de remarques une importance exagérée; il est des cas cependant où elles apportent quelque lumière dans une discussion comme celle-ci. L'auteur de l'invective mêle assez volontiers à sa tirade en vers blancs[2] des vers *sdruccioli*, c'est-à-dire où le dernier accent est suivi de deux syllabes atones; on en compte une dizaine dans ce poème de deux cent vingt vers environ. En outre, contrairement aux habitudes des poètes ses contemporains, il fait de l'hiatus un usage assez peu agréable et qui contribue à donner une certaine rudesse à ses vers[3]. Or Alamanni s'est gardé avec un soin égal

[1] Il y a notamment, à propos des débauches du duc Alexandre, des détails sur lesquels on peut être assuré qu'Alamanni n'aurait pas aussi complaisamment insisté.

[2] Notons que cette invective est qualifiée de *Satira* dans le manuscrit; or la satire était, pour Alamanni, une composition en tercets et non en *sciolti*; avec l'idée classique qu'il avait de la distinction des genres, ce détail n'est pas à négliger.

[3] Par exemple: *più 'oltre; più 'alto; o 'alto ingegno o virtuoso cuore; costui 'a forza.*

des hiatus et des vers *sdrucciolí* ; c'est seulement dans sa comédie, écrite sensiblement plus tard et suivant un système de versification très particulier, que son œuvre offre des exemples des uns et des autres.

Aussi n'y a-t-il aucune raison pour attribuer cette invective à Luigi Alamanni.

---

§ III

Les Églogues latines.

La Bibliothèque Nationale de Florence possède un assez volumineux manuscrit, ainsi désigné dans une note inscrite en tête de la table des matières: *Ecloge di Luigi Alamanni et altre sue operette scritte di sua propria mano*[1]. Pietro Raffaelli s'est empressé de publier quatorze de ces églogues, en avertissant qu'il les avait tirées du manuscrit autographe du poète [2], mais probablement sans savoir que trois d'entre elles avaient été déjà imprimées en 1719[3]. Sans faire un grand effort, il aurait pu apprendre que le Luigi Alamanni, dont ce manuscrit nous a conservé l'écriture, n'est pas l'auteur des *Opere Toscane,* de la *Coltivazione* et de l'*Avarchide,* mais bien son petit-neveu, Luigi di Piero di Lodovico, le petit-fils par conséquent de Lodovico frère du poète, celui-là même qui composa, vers 1588, une oraison funèbre de Filippo Sassetti, dont l'autographe a été conservé[4] : l'identité de l'écriture de ce discours et des églogues latines ne laisse subsister aucun doute à cet égard. Tout cela avait été dit, sur la foi

[1] Magliab., cl. VIII, 10, 1444. La table des matières et le titre qui la précède sont écrits d'une main qui paraît être du XVIIe siècle.

[2] *Versi e Prose di L. A.*, II, pp. 409 et suiv.

[3] *Carmina illustrium poetarum*, I, pp. 447 et suiv.

[4] Magliab., cl. VIII, 1421. Pour la généalogie de ce Luigi, voir ci-dessus, p. 7, note 2.

de Salvino Salvini, dès 1719, dans le *Giornale de'letterati d'Italia*[1], et Mazzuchelli l'avait répété[2]. Dans ces conditions, aucune confusion n'aurait plus dû se produire sur la personne du Luigi Alamanni désigné en tête du manuscrit.

La question toutefois n'était pas épuisée, et Mazzuchelli avait eu tort d'affirmer que les églogues latines étaient l'œuvre du second Luigi Alamanni. Le manuscrit qui nous les a conservées contient des textes remontant à des époques bien différentes ; rien n'autorise à penser qu'ils émanent tous du même auteur. Les églogues en particulier, ou du moins quelques-unes d'entre elles, écrites à la gloire du cardinal Giulio de'Medici, nous reportent évidemment au temps où le neveu de Léon X, chargé par celui-ci de gouverner Florence, espérait devenir pape à son tour. Or le gouvernement du cardinal de Médicis commença après la mort de Lorenzo, duc d'Urbin (4 mai 1519), et la succession de Léon X s'ouvrit en décembre 1521[3] ; à ce moment le second Luigi Alamanni n'était pas encore né. Aussi était-il assez naturel qu'à défaut du petit-neveu on pensât au grand-oncle; justement on savait que la famille Alamanni était fort dévouée aux Médicis, et que, peu de temps

[1] Tome XXXII. p. 351.

[2] Note 1 de son article sur Luigi Alamanni ; voir aussi l'article qu'il a consacré au second Luigi Alamanni.

[3] L'églogue dont il s'agit ici, intitulée *Julius*, a été omise par P. Raffaelli ; je crois donc utile d'en publier au moins les vers qui intéressent cette discussion (voir aussi ci-après, p. 436, note 1) :

Olim tempus erit quo tanti numina regis
Tempora sancta gerent triplici decorata corona,
Principis et Latii fasces gestabit Iulus,
Christicolasque regens populos, patruelis honores
Aequabit.....

Les bienfaits du gouvernement du cardinal, succédant à celui de Lorenzo, qui était détesté, sont ainsi rappelés :

namque omnia tellus
Sponte ferens, grata agricolis parat otia lætis,
Postquam divini sanctissima numina Iuli,
Mæonio celebranda sono (quem clara propago
Progenuit Medicum generoso e sanguine Cosmi),
Hetruscas de more patrum moderantur habenas...

encore avant la conspiration de 1522, Luigi était en bons termes avec le pape et le cardinal[1]. L'éloge de ce dernier, contenu dans quelques passages de ces églogues, pouvait donc fort bien avoir été composé par notre poète vers 1520. Cette supposition était fortifiée par le fait que l'églogue la plus louangeuse pour le cardinal est barrée d'un bout à l'autre dans le manuscrit, et que, au titre, le mot *Julius* est effacé; de même, dans deux ou trois autres églogues, ce nom de *Julius* est remplacé par *Flora*. Alamanni aurait donc voulu, par ces corrections et par ces ratures, effacer la trace d'une adulation dont on conçoit qu'à une certaine époque il ait rougi ; la substitution du nom de Flora, ce symbole de Florence, à celui du cardinal Giulio exprimait avec vérité l'évolution de ses sentiments politiques[2].

Ce raisonnement est fort ingénieux; malheureusement l'explication des ratures tombe d'elle-même, puisque pas un trait de plume, en ce manuscrit, n'est d'Alamanni. Il conviendrait plutôt de penser que le poète n'avait pas pris grand soin de faire disparaître ces églogues, témoins de son attachement au cardinal de Médicis, puisque dans sa propre famille on en conservait soigneusement le texte! Au reste, en y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit bien vite que ratures et corrections n'ont probablement pas eu pour origine un scrupule politique: l'églogue *Julius*, en effet, n'a pas seule été barrée, d'une façon qui n'empêche d'ailleurs nullement de la lire : celle qui est intitulée *Therophron* a eu le même sort ; or c'est une composition absolument inoffensive, à laquelle on ne saurait adresser d'autre reproche que sa faiblesse même. En outre, si, dans l'églogue *Daphnis*, le nom de *Flora* a pris la place de *Julius* dans plusieurs vers[3], il n'est pas exact que la même chose se soit produite dans l'églogue *Philondas*, quoique P. Raffaelli le donne à entendre[4]: ici

[1] Voir ci-dessus, p. 28.

[2] *Versi e Prose di L. A.*, II, pp. 421, note, et 431, note.

[3] La substitution a eu lieu trois fois dans la dernière partie de cette églogue (*Versi e Prose*, II, pp. 421-422), sans parler des changements de *qui* en *quae*, et de *ille* en *illa*, qui en sont la conséquence.

[4] *Versi e Prose*, II, p. 426, note.

Flora est la leçon primitive ; la variante contenant le nom de *Julius* a été écrite au-dessus de la ligne, puis effacée [1]. Il n'y a donc aucune raison qui permette de voir, dans ces corrections, un effet direct et significatif des changements survenus dans les dispositions politiques du poète, quel qu'il fût.

Question de ratures à part, ne reste-t-il pas cependant possible que les églogues soient d'Alamanni, et que son petit-neveu les ait recopiées pour les sauver de l'oubli, fût-ce même — ce qui serait étrange — sans dire expressément de qui elles étaient? Pour en avoir le cœur net, le mieux est d'interroger le texte même de ces médiocres exercices de versification latine; on y trouve des choses fort instructives, particulièrement dans la fin de l'églogue *Julius*. L'auteur a épuisé, en cent vingt-cinq vers environ, l'éloge du cardinal ; il lui reste à conclure, et voici les vœux qu'il formule en terminant : « Puisse le gouvernement de Giulio profiter aux Muses, aux citoyens qui sont tout dévoués au maître de Florence et en particulier aux membres de la famille de Médicis ». Afin que nul ne puisse se méprendre sur la portée de ce dernier souhait, le poète a soin d'ajouter : « Parmi les membres de cette glorieuse famille, « moi qui ne suis pas le moindre, je chanterai tes louanges « dans mes vers, aussi longtemps que je vivrai [2]! » Voilà qui est net : l'auteur de cette plate apologie, parmi les

[1] Les vers

Flora inter Tuscas longe clarissima nymphas,
Flora dea insignis musam non spernit agrestem

sont surmontés respectivement des variantes suivantes (raturées) :

Julius ille deus quo nunc Florentia laeta est,
Julius ille deus...

En d'autres passages, le nom de Flora n'a pas été l'objet d'une tentative de correction analogue.

[2] Voici le texte de ce passage (fin de l'églogue) :

Per te Castalides tollantur ad æthera Musæ,
Crescat honos, crescat reverentia summa, tuique
Ornentur qui sacra colunt tua carmina cives,
Gentiles meriti merito decorentur honore,
Vivificisque tui radiis foveantur amoris ;

titres dont il aime à se parer — poète, fidèle et obéissant sujet — tient à rappeler au cardinal qu'il est de la famille *(gentilis)*, et non le moindre de ses parents *(Medicæ gentis non infima proles)*. Les Alamanni étaient-ils donc parents ou simplement alliés des Médicis? On l'avait toujours ignoré.

Mais il y a plus : en y regardant de près, on s'aperçoit que le souhait exprimé par ce famélique courtisan du cardinal Giulio a dû être formulé au moment même où siégeait le conclave dont on attendait l'élection du neveu de Léon X[1]. Ce conclave se réunit dans les dernières semaines de 1521 et aboutit, le 9 janvier 1522, à l'élection d'Adrien VI; or, dès ce moment, le complot dirigé contre le cardinal, et dans lequel Alamanni joua un rôle si important, était certainement préparé et en voie d'exécution ; on sait que, pendant le conclave, Giulio, inquiet des menées de ses ennemis, revint précipitamment de Rome à Florence[2]. Se figurerait-on qu'Alamanni eût écrit l'églogue *Julius* en décembre, et qu'en février il se fût trouvé à la tête de la conspiration ? Il est parfaitement impossible d'attribuer plus longtemps à notre poète ces églogues latines, dont la forme, comme l'inspiration, fait peu d'honneur à celui qui les a composées.

Inter quos Medicæ gentis non infima proles
Ipse tuas celebri cantabo carmine laudes,
Hauriet hic tenuis tenues dum spiritus auras.

[1] Voici les vers qui précèdent immédiatement ceux qui sont cités dans a note précédente :

At nos interea *vota ut fortuna secundet*
Optemus sero ut Julus conscendat Olympum,
Cœlicolasque deos et numina cuncta rogemus
Ut faveant votis; tuque, optime maxime Juli,
Sancte pater patriæ, solita pietate benignus
Hetruscos populos solitaque in pace gubernes.

L'allusion à la succession, alors ouverte, du pape Léon X est beaucoup plus claire ici que dans les vers que j'ai cités ci-dessus (p. 433, note 3).

[2] Voir ci-dessus, p. 32.

CONCLUSION

L'œuvre de L. Alamanni. — Faiblesse de l'invention ; qualités de forme : le style ; la reconstitution des genres classiques. — Introduction en France de l'idéal classique : les théories de la Pléiade et l'œuvre d'Alamanni.

Après avoir examiné l'une après l'autre, sans prévention ni complaisance, les diverses œuvres de Luigi Alamanni, il reste peu d'efforts à faire pour porter un jugement d'ensemble sur l'activité déployée par ce poète pendant une quarantaine d'années, sur la valeur de ses écrits considérés en eux-mêmes, comme sur leur signification par rapport au mouvement littéraire qui se manifesta en Italie, et en France, vers le milieu du XVIe siècle.

La grande faiblesse de cette œuvre est qu'elle manque d'originalité. Depuis ses premiers essais, traductions de Catulle ou de Théocrite, jusqu'à l'*Avarchide*, calquée sur l'*Iliade*, cet auteur, relativement si fécond, n'a guère créé de motifs poétiques : il n'a inventé aucune action, romanesque, épique ou dramatique ; il n'a fait vivre dans ses écrits aucun personnage capable de s'imposer à l'esprit du lecteur, et de rester étroitement associé au souvenir et au nom d'Alamanni. De tous ses ouvrages, il n'en est pas un, si l'on en excepte quelques effusions lyriques inspirées par l'amour et, mieux encore, par le patriotisme, qui ne reflète assez directement des œuvres facilement reconnaissables. Tout ce que l'on peut remarquer, à cet égard, c'est un certain progrès dans l'indépendance vis-à-vis des modèles qu'il avait choisis, depuis les traductions presque littérales de sa jeunesse jusqu'aux adaptations plus libres de sa maturité — *Coltivazione*, *Flora*, *Avarchide*.

Pour être juste, on ne doit pas oublier que cette pauvreté

d'invention n'est pas particulière à Luigi Alamanni. Ceux de ses contemporains dont les noms sont revenus le plus souvent au cours de cette étude, Giovanni Rucellai, le Trissin, Bernardo Tasso, ne furent pas davantage des créateurs ; et l'on sait de reste que le grand artiste, dont la gloire illumine toute cette période et rejette dans une ombre épaisse ses successeurs immédiats, l'Arioste, n'a mis dans son chef-d'œuvre qu'une faible dose d'invention personnelle. Il faut croire que certaines époques font peser une sorte de fatalité sur les poètes, et condamnent les esprits même les mieux doués à n'exécuter que des variations plus ou moins brillantes sur des thèmes connus. En d'autres termes, il y a des moments, dans l'histoire des littératures, où, de tous les mérites que nous aimons à louer chez les écrivains, celui de l'invention personnelle est jugé le moins nécessaire. On lui préfère alors les qualités de forme, c'est-à-dire les grâces aimables d'une imagination qui se joue avec aisance au milieu des mille détails d'un récit ou d'une description, la pureté, l'élégance, la noblesse du style, enfin, et plus encore, une conformité aussi étroite que possible avec certaines règles considérées comme renfermant le secret de toute beauté poétique.

Ces qualités de forme, Alamanni les a possédées à un fort estimable degré. Autant il s'est montré peu adroit dans l'art de concevoir un plan d'ensemble, et d'en disposer savamment les parties suivant un ordre logique, ou simplement en vue de ménager l'attention du lecteur et de varier l'intérêt, autant il a mis de soin dans l'exécution des détails. Les qualités les plus personnelles de son imagination et de sa sensibilité doivent être cherchées dans ses poésies lyriques, dans les digressions, dans les morceaux descriptifs et jusque dans les simples ornements de ses œuvres de longue haleine. Parmi les vers qu'il composa pour Flora, pour Cynthia et pour Batina Larcara, il en est qui figureraient avec honneur dans une anthologie de la poésie pétrarquiste au XVIe siècle ; ce qui leur fait le plus de tort, c'est d'être noyées dans un Canzoniere quelque peu monotone, et qui accorde une trop large place à la

convention. La douleur patriotique avec laquelle il vit d'abord menacée, puis irrémédiablement perdue, cette cause de la liberté florentine à laquelle il sacrifia si généreusement son repos et ses plus chères affections, lui a inspiré tel sonnet, tel fragment d'églogue, de satire, de « Selva », tel épisode de la *Coltivazione,* tels vers même de l'*Avarchide,* qui doivent être comptés parmi les morceaux les plus sincèrement émus que l'Italie du XVIe siècle ait consacrés à pleurer ses malheurs ; on y remarque une profondeur de sentiment et parfois une vigueur d'expression qui sont trop rares chez ce poète, mais dont on aurait tort de le croire incapable.

Le tour habituel de son imagination le portait plutôt vers la description de petites scènes idylliques et de tableaux champêtres, où est dépeinte une nature idéalisée, mais non de pure fantaisie ; il y a au contraire de la précision et de la vérité dans chacun des traits qui composent ses descriptions ; c'est seulement dans le choix de ces traits et dans leur assemblage arbitraire, c'est par l'arrangement, en un mot, que le poète s'élève volontairement au-dessus de la simple réalité. Quelques églogues, de petits poèmes comme la *Favola d'Atlante* ou le *Diluvio Romano,* maintes pages de la *Coltivazione* tirent un incontestable agrément de cette tournure particulière de l'imagination d'Alamanni. Dans la dernière période de sa vie, il prit pour sujet de ses peintures des aventures chevaleresques et des combats qui lui réussirent assurément moins bien ; cependant il y porta la même recherche du détail précis, et le même idéalisme tempéré par une sage raison, qui sont la marque propre de son esprit.

Ces qualités, modestes par elles-mêmes, sont rehaussées chez Alamanni par un style dont l'élégance soutenue, le naturel et l'harmonie aisée lui ont valu de tout temps l'estime des critiques. A la pureté de sa langue, on reconnaît aussitôt en lui un fils de Florence. Alamanni n'eut pas à s'embarrasser des fastidieuses discussions alors engagées relativement à la langue italienne : l'idiome qu'il avait appris à parler dès son enfance lui fournissait à peu

près tous les éléments de sa langue poétique. Mais à défaut de théorie linguistique proprement dite, il eut une conception du style bien définie, et qu'il paraît avoir empruntée aux doctes réunions des *Orti Oricellari*[1]. Cette conception était celle de la noblesse classique et de la dignité romaine ; elle visait à égaler en correction, en régularité, en majesté, le style des meilleurs écrivains latins ; c'était une réaction très nette contre l'allure bourgeoise et même populaire qui avait dominé dans la langue des écrivains florentins au XVe siècle. Alamanni repousse donc sévèrement les locutions et les tournures qui, pour être celles de la conversation familière et surtout du parler vulgaire, lui semblent plates ou basses. Son style y perd sans doute quelque vivacité ; une seule fois, dans sa comédie, il s'est relâché de cette grande rigueur, et l'on peut s'assurer ainsi qu'il eût été fort capable de déployer dans ses écrits beaucoup de verve et de malice, si certaines théories poétiques ne l'en avaient détourné. Du moins a-t-il su éviter de se guinder et de confondre la noblesse du langage avec la prétention, l'emphase ou l'obscurité.

Bien qu'il aime à rapprocher les mots italiens de leur forme étymologique, les latinismes n'occupent qu'une place fort modeste dans son vocabulaire, et les autres éléments qu'il y introduit pour donner, à ce qu'il semble, plus de dignité à son élocution, les gallicismes — surtout dans la *Coltivazione* et le *Gyrone* — et les archaïsmes — en particulier dans l'*Avarchide* — ne se mêlent au fonds florentin de sa langue que dans une proportion trop modeste pour en altérer l'incontestable pureté. Il use de même avec une discrétion méritoire des artifices de rhétorique et des figures de toute espèce qui déjà commençaient à exercer de véritables ravages dans le style poétique des Italiens. Ce que l'on serait tenté plutôt de reprocher à Luigi Alamanni, c'est de manquer un peu d'art : l'abondance et la facilité sont ses qualités principales, mais elles n'évitent pas assez la mollesse et la monotonie. On voudrait parfois

[1] Voir Première Partie, ch. I, § I, pp. 19 et suiv.

que ce large fleuve, qui roule des flots si paisibles, fût endigué, resserré, obligé de précipiter son cours, et que cette contrainte le fît bondir, écumer et frémir. Néanmoins, tel qu'il est, le style d'Alamanni justifie pleinement la réputation d'élégance aisée et correcte, dont il jouit depuis trois siècles et demi. Moins savoureux, moins ingénieux que celui de Giovanni Rucellai, il possède une propriété et une harmonie qui font défaut au Trissin, et ne tombe pas, comme il est arrivé à Bernardo Tasso, dans la prétention et dans l'enflure.

Ces mérites ne forcent pas l'admiration ; ils commandent l'estime, et ils suffiraient pour assurer à Luigi Alamanni une place honorable, au second rang, dans la galerie des poètes italiens du xvie siècle. Mais à considérer ainsi son œuvre en elle-même, on risque de ne pas apercevoir ce qui en fait le véritable intérêt, ce qui lui donne une signification supérieure à sa valeur propre : Alamanni a été l'un des ouvriers les plus actifs et les plus persévérants de ce classicisme qui, dans le second tiers du xvie siècle, rejeta l'un après l'autre tous les genres que la Renaissance italienne avait hérités de la tradition médiévale. Jusqu'alors les humanistes seuls s'étaient efforcés de marcher exactement sur les traces des anciens ; en langue vulgaire, un Politien lui-même avait composé des « Rispetti » et des « Canzoni a ballo » ; il avait accepté le cadre naïf de la « Sacra rappresentazione » pour faire revivre devant le public aristocratique de la cour de Mantoue la touchante histoire d'Eurydice et d'Orphée. L'Arioste répandait à pleines mains tous les ornements, toutes les élégances, tous les raffinements d'une imagination nourrie du suc des poètes latins, sur un canevas directement emprunté à la poésie chevaleresque, sans même s'écarter du plan touffu et compliqué — succession ininterrompue de digressions entrecroisées — que lui avait transmis la tradition des « cantastorie » populaires. Le moment devait venir où la culture classique imposerait aux poètes italiens une plus grande conformité avec les modèles anciens, où l'esprit de l'antiquité leur inspirerait quelque

chose de plus que certains embellissements superficiels. L'illusion des humanistes, qui avaient cru possible un retour pur et simple à la langue et à la civilisation de l'ancienne Rome, était désormais dissipée. La génération à laquelle appartenait Alamanni avait trop conscience des réalités de l'histoire, elle se sentait trop moderne pour caresser de pareilles utopies : rivaliser avec les Latins sur leur propre terrain, dans leur langue, lui semblait une chimère; les armes seraient moins inégales si l'on se mesurait avec eux dans un idiome bien vivant, qu'il fallait seulement ennoblir en le purifiant de tout élément vulgaire. C'était donc l'esprit même de l'humanisme que l'on voulait faire passer dans la poésie en langue italienne ; il ne s'agissait de rien moins que de nationaliser la littérature classique, avec ses sujets, ses règles, ses ornements mythologiques et son style. La langue elle-même et, à certains égards, les sentiments constituent les seuls éléments modernes de cette conception de la poésie ; tout le reste est antique. C'est le dernier terme auquel devait aboutir logiquement, nécessairement, la longue évolution qui avait commencé à se manifester dans la littérature italienne, presque au lendemain de la mort de Dante, avec Pétrarque et avec Boccace.

Les divers chapitres qui précèdent auront sans doute montré suffisamment quel a été le rôle d'Alamanni dans cette phase suprême de la Renaissance. S'il est difficile de voir en lui l'initiateur d'un mouvement qui entraînait tous ses contemporains dans un courant irrésistible, du moins faut-il reconnaître que son œuvre est une des plus représentatives que l'on puisse citer. Cela lui vaut une importance toute particulière, surtout si l'on envisage une circonstance essentielle de la vie d'Alamanni : c'est en France que ce poète publia ou écrivit toutes ses œuvres, c'est à des princes français qu'il les dédia, précisément à l'époque où la littérature française, encore attardée aux traditions des grands rhétoriqueurs, et amusée par le badinage marotique, allait répudier cette poétique surannée, s'engager résolument dans la voie de l'imitation classique, et tenter à

la fois de créer une langue vraiment digne de se mesurer avec le grec et le latin, et de reconstituer tous les genres cultivés par les anciens, depuis l'ode jusqu'au théâtre et à l'épopée.

Il faut rappeler ici quelques dates et quelques faits, qui ont leur éloquence. Ce fut vers 1543 que Ronsard se consacra tout entier à la poésie, et d'abord à l'étude de l'antiquité ; sa rencontre fameuse et presque légendaire avec J. du Bellay dans une hôtellerie, comme ils se rendaient l'un et l'autre à Paris, se place sans doute vers 1547[1]. Peu après se constitua la *Brigade*, bientôt transformée en *Pléiade*, dont le manifeste parut dans les premiers mois de 1549. On sait de reste que le programme de la Pléiade était, avant tout, une réaction contre l'école des rhétoriqueurs et de Marot : ces jeunes enthousiastes entreprenaient à la fois de réformer la langue, pour la rendre aussi noble et aussi grave que celle des anciens, de renouveler les sources d'inspiration, de restituer à la poésie toute sa dignité et de rehausser la profession de poète; enfin, proscrivant les « rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles espiceries », de remettre en honneur tous les genres illustrés par la poésie antique, l'ode, l'élégie, l'églogue, l'épigramme, la satire, sans oublier le théâtre, tragique et comique, et surtout l'épopée. Cette triple réforme de la langue, de l'inspiration et des genres devait être naturellement réalisée par une étude approfondie et une imitation ingénieuse de la poésie antique, seuls moyens propres à acclimater en France une littérature nouvelle, vraiment moderne et nationale ; pour être bon poète français, il fallait commencer par être bon humaniste. Or « l'humanisme, c'est l'antiquité ressaisie, aimée et imitée en ses procédés littéraires, et

[1] Parmi les nombreux critiques qui ont traité de ce sujet capital dans l'histoire de notre littérature, je me réfère particulièrement aux plus récents : H. Chamard, *L'invention de l'Ode* (dans la *Revue d'Hist. litt. de la France*, VI (1899), pp. 21 et suiv.) et *Joachim du Bellay* (thèse), 1900; F. Brunetière, *La Pléiade Française* (dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 déc. 1900 et numéros suivants).

particulièrement en ses procédés littéraires les plus difficiles; et de cela Ronsard est le représentant et presque le créateur [1] ».

Est-il exagéré de dire que le but, ainsi résumé, des efforts de la Pléiade était exactement celui que les poètes classicistes d'Italie avaient poursuivi depuis près d'un demi-siècle et qu'ils se flattaient d'avoir atteint? Dès lors il ne saurait être indifférent de constater que l'un des représentants les plus parfaits de ce classicisme italien, Luigi Alamanni, était établi en France depuis 1530. A l'époque où parut la « Deffence et Illustration de la langue françoyse », il avait publié, en les dédiant à François Ier, ses *Opere Toscane,* qui contenaient, avec des sonnets et divers poèmes, des élégies, des églogues, des satires, des odes pindariques et une traduction de l'*Antigone* de Sophocle; la *Coltivazione* datait de 1546, et le 8 janvier de la même année, Madame Marguerite avait reçu d'Alamanni l'hommage de ses épigrammes et épitaphes; enfin notre poète venait d'achever un roman chevaleresque en vers, et déjà il avait sur le chantier une véritable épopée classique.

Peut-être sera-t-on porté à ne voir là qu'une coïncidence fortuite. « Gardez-vous, dira-t-on, de confondre une simple succession de faits, d'ailleurs indépendants, avec un rapport de cause à effet; ne dites pas : *Post hoc, ergo propter hoc!* » — Soit; la prudence est plus que jamais nécessaire lorsqu'il s'agit de formuler des conclusions précises sur une question d'influence littéraire. Aussi convient-il de serrer de plus près le problème, et d'en discuter les divers aspects.

Toutes les recherches instituées depuis quelques années sur les œuvres des poètes français du XVIe siècle, surtout après 1548, ont eu pour résultat de découvrir de nouveaux emprunts que ceux-ci ont faits, sans même beaucoup s'en cacher, à la poésie italienne. L'influence de l'Italie sur la

[1] E. Faguet, *Seizième siècle* (1894), p. 229. Il faut évidemment entendre ici *créateur* par rapport à la France, car la chose existait déjà en Italie.

Pléiade n'avait jamais été niée ; jamais elle n'a été mieux prouvée[1]. Mais ce dont on ne s'est peut-être pas assez avisé, c'est que cette influence s'est exercée encore autrement que par la traduction : ce sont des Italiens qui ont orienté les poètes français vers une imitation plus directe et plus étroite de la pensée et de l'art classiques représentés par les anciens. Sans doute les Français n'avaient pas besoin que l'Italie leur révélât l'existence de l'*Iliade* ou leur fît connaître Virgile, Horace, Catulle ou Lucain ; encore faut-il remarquer que c'est brusquement, et avec l'intention déclarée de rompre avec des traditions toujours en honneur, qu'une petite société de jeunes hommes ardents se tourna vers ces modèles. On aura beau dire que personne alors n'ignorait l'antiquité ; personne non plus n'avait encore aussi résolument entrepris de s'en assimiler l'inspiration et les procédés. Que l'on songe à l'extrême jeunesse de ces réformateurs : du Bellay a vingt-six ans, Ronsard en a vingt-quatre au moment où ils travaillent, probablement en commun, à ce manifeste hâtivement rédigé, qu'ils intitulèrent : « Deffence et illustration de la langue françoyse ». Il est vrai qu'ils ont consacré de longues veilles, pendant plusieurs années, à l'étude des auteurs latins et grecs, pour se nourrir et se fortifier de leur moelle, sous l'inspiration d'un Lazare de Baïf et la direction d'un Daurat ; cet enfantement de toute une poétique en d'aussi jeunes cerveaux n'en est pas moins fort extraordinaire. D'immenses lectures, poursui-

[1] Je ne puis prétendre donner ici une bibliographie complète de ce vaste sujet, qui a surtout inspiré un grand nombre de notes courtes et substantielles insérées dans diverses revues. Pour me borner à l'essentiel, je citerai, outre la thèse de M. M. Piéri, *Pétrarque et Ronsard* (1895), celle de M. Chamard sur J. du Bellay (1900), les publications de M. F. Flamini sur l'Italianisme à la cour de François Ier et d'Henri III (*Studi di storia letteraria*, 1895, pp. 197 et 339) et sur le rôle de Pontus de Tyard dans le Pétrarquisme français (*Revue de la Renaissance*, 1901, pp. 43-55), et surtout celles de M. Vianey sur les sources de l'*Olive* de du Bellay (*Annales internationales d'histoire* — Congrès de Paris, 1900-1901, pp. 73 et suiv.) et des *Antiquitez de Rome* (*Bulletin Italien*, I, p. 187), et sur l'influence de l'Arioste chez les poètes de la Pléiade (*Bulletin Italien*, I, p. 295).

vies avec une sorte de passion, ne sauraient suffire à pareille entreprise sans une maturité de pensée, sans une puissance de synthèse, dont on est en droit de se montrer surpris ; or cette maturité, précisément, n'était pas la qualité dominante de ces jeunes enthousiastes. Pour expliquer ce phénomène, on invoque le zèle et la valeur des maîtres qui les ont dirigés ; on cite les tentatives si intéressantes des poètes lyonnais qui semblaient leur frayer la voie : ne devrait-on pas dire encore que cet idéal classique, qu'ils voulaient imposer aux poètes français, ils avaient pu l'étudier de près, et le voir réalisé de tous points, en France même, par un étranger? Mais un Italien, à cette époque, était-il bien un étranger dans notre pays, et sa langue n'était-elle pas la plus familière et la plus accessible aux Français, après leur langue maternelle ? En vérité, cette circonstance n'est pas de celles que l'on puisse négliger; il ne saurait guère y en avoir de plus importante.

A peine est-il besoin de rappeler que les fondateurs de la Pléiade ont connu l'œuvre de l'exilé florentin : la *Deffence* cite avec honneur le nom du « seigneur Loys Aleman » à propos de l'emploi qu'il avait fait du vers blanc « en sa non moins docte que plaisante *Agriculture*[1] ». Comment en aurait-il été autrement ? Alamanni avait pris une trop large place dans l'entourage immédiat du prince, pour que sa présence y pût passer inaperçue. Une piquante anecdote, rapportée par Étienne Pasquier, nous le montre lisant et commentant la *Divine Comédie* en présence de François Ier[2] ;

[1] *Deffence et Illustration*, IIe Partie, ch. VII. En ce passage, du Bellay parlant du vers libre cite, avant Alamanni, « Pétrarque en quelque endroit ». Il y a là une singulière erreur, que l'on est étonné de ne voir relevée par aucun des commentateurs français de ce texte (voir par exemple l'édition de la *Deffence* annotée par L. Person, et le livre de M. H. Chamard sur du Bellay, p. 138, note 3). L'erreur paraît dériver de Sibilet qui appelait « vers non rymez » les vers des sextines ! Peut-être aussi du Bellay avait-il en vue la canzone *Verdi panni sanguigni oscuri o persi* (en strophes *indivises*) dont il n'aura pas songé à comparer les strophes entre elles au point de vue des rimes. De toutes façons, cela montre que du Bellay n'avait pas de notions fort précises sur la métrique de Pétrarque ; il connaissait mieux celle d'Alamanni.

[2] E. Pasquier, *Recherches de la France*, VI, 1 : Alamanni lisait au roi

sous Henri II, les fonctions qu'il occupe auprès de la reine le mêlent plus directement encore à la vie de la cour; il est, comme on l'a vu[1], le grand poète italien que la faveur royale retient en France. Dans ces conditions, son œuvre devait nécessairement attirer l'attention, et alors même que ses émules français y puisaient peu d'inspirations directes, elle constituait pour eux un exemple précieux: ils y trouvaient en action une série de préceptes positifs, d'où se dégageait naturellement toute une poétique[2]. Lorsqu'on lit la *Deffence et Illustration* avec cette idée présente à l'esprit, bien des détails vagues du manifeste prennent une signification précise, bien des contradictions, souvent relevées, disparaissent.

Pourquoi, par exemple, du Bellay proscrit-il si cavalièrement le rondeau, la ballade, le virelai et les autres formes de la poésie lyrique française? Nulle part il n'a pris soin de motiver bien clairement cette condamnation sommaire; et si l'on admet que la structure fixe de ces pièces est peut-être ce qui lui a déplu, on est en droit de se demander si les combinaisons mathématiques du sonnet ne constituaient pas une entrave pour le moins aussi gênante[3]. — Il n'est pas besoin d'aller chercher bien loin les raisons qui ont déterminé à cet égard Ronsard, du Bellay et leurs amis: en dehors de leur désir de répudier très nettement les traditions de l'école de Marot, ils ne trouvaient dans les œuvres des Italiens, adeptes des théories classiques, aucune pièce qui ressemblât à un dixain, à un chant royal ou à un

le *Purgatoire*; arrivé au chant XX, à ce vers que Dante a mis dans la bouche de Hugues Capet,

Figliuol fui d'un beccaio di Parigi,

le roi serait entré dans une grande colère, et aurait menacé de défendre dans tout son royaume la lecture du poème qui contenait ce vers irrévérencieux.

[1] Avant-propos.

[2] Il n'y a aucune apparence que les poètes de la Pléiade aient connu les *Quattro prime divisioni della Poetica* du Trissin publiées dès 1529; pourquoi auraient-ils été chercher si loin ce qu'ils avaient tout près d'eux?

[3] F. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1901, p. 149; Chamard, p. 130.

virelai, mais ils y lisaient des sonnets en abondance. S'ils ont admis le sonnet à côté des genres d'origine purement classique, ce n'est donc pas uniquement par égard pour le génie de Pétrarque, vénéré à l'égal d'un ancien; c'est aussi et surtout parce qu'ils le trouvaient cultivé par ces « quelques modernes Italiens » dont du Bellay invoque ici l'exemple[1].

Quelques incertitudes ont été signalées dans les théories de la Pléiade sur la rime. Du Bellay proteste contre la rime équivoque et contre toutes les subtilités que recommandait encore en 1548 Thomas Sibilet, dans son *Art Poétique*. Plutôt que de tomber dans ces calembours et ces platitudes, « il vaudroit beaucoup mieux ne rymer point, mais faire des vers libres[2] »; cependant au début du même chapitre on relève cette déclaration sur la qualité de la rime: « Je suis bien d'opinion qu'elle soit riche »; et, dans leurs vers, Ronsard et du Bellay, sauf de très rares exceptions[3], se sont bien gardés de s'en passer. Évidemment il faut reconnaître dans ces légères inconséquences une trace de hâte et d'improvisation dans la *Deffence;* mais ces contradictions s'expliquent bien si les modèles que du Bellay avait présents à l'esprit, et peut-être sous les yeux, étaient des poèmes italiens: il n'y trouvait rien qui ressemblât aux artifices de la rime équivoque, rien qui répondît même à notre conception de la rime riche, tandis que le vers libre y avait conquis une large place. D'un autre côté, avec un instinct très juste des ressources propres et des besoins de la versification française, il sentait l'impossibilité pratique de se passer de la rime. A cet égard, plutôt que de lui reprocher quelque

[1] *Deffence*, II, ch. IV. S'étonner à ce propos que du Bellay n'ait pas invoqué l'autorité de Dante pour le sonnet est au moins inutile (*Revue des Deux Mondes, ibid.*, p. 159), car ce que l'auteur de la *Deffence* connaissait le mieux dans la poésie italienne c'était l'époque moderne, et non les anciens (voir ci-dessus, p. 446, note 1).

[2] *Deffence*, II, ch. VII.

[3] On cite un sonnet de du Bellay et une ode de Ronsard en vers blancs (Chamard, p. 138, n. 3).

incertitude dans ses déclarations, il convient de le féliciter; car tous les imitateurs français des Italiens, tous les lecteurs d'Alamanni ne montrèrent pas le même tact, témoin ce versificateur anonyme qui traduisit vers par vers, en alexandrins non rimés, l'églogue XII des *Opere Toscane*, sur la captivité de François Ier: « Églogue du pasteur Admetus[1] ». Le morceau est curieux comme exemple d'imitation littérale et servile[2], jusque dans l'usage du vers blanc. Il mérite doublement d'être signalé ici, car cet essai de poésie non rimée, un des premiers peut-être qui aient été faits en France[3], fut inspiré par l'Italie et non par

[1] Cette églogue se lit pp. 45-48 des *Poésies de François Ier*, publiées par A. Champollion-Figeac (1847). L'éditeur n'a pas su qu'elle était traduite d'Alamanni, et il l'attribue, dubitativement, à Clément Marot. Cette hypothèse est tout à fait invraisemblable, car le traducteur était né sur les bords de la Loire (voir note suivante).

[2] La fidélité de la traduction ne saurait être plus grande : les 93 vers du texte italien sont rendus par 93 vers français. Un seul passage a été profondément modifié, afin de démarquer la pièce et de la faire passer pour originale. Alamanni commençait ainsi :

Ninfe che alberga l'onorata valle
Che al Tirren manca e d'Apennin si parte,
Cui inflora e bagna il mio bel fiume d'Arno...

ce que le traducteur a librement arrangé :

Nimphes qui le pays gracieulx habitez
Où court le mien beau Loyre, arousant la contrée
Qui tient du mont Gebenne en la mer Armorique...

Dans la suite, au contraire, on ne relève aucun écart digne d'être noté, si ce n'est peut-être au v. 12, où le traducteur n'a pas reconnu la Loire *Era*; cfr. ci-dessus, p. 158, n. 3) dans l'énumération des principaux fleuves de France ; il a traduit :

Rhosne, Seine, Garonne, aussy Marne et *Charante*.

[3] Il n'est nullement prouvé que cette églogue n'a été traduite qu'après 1532, date de sa publication au tome I des *Opere Toscane;* a cette époque elle aurait manqué d'actualité. Comme la pièce fut composée en Provence, au printemps de 1525 (voir ci-dessus, p. 220, n. 3), il n'est pas impossible qu'elle ait circulé manuscrite et ait trouvé assez vite un traducteur: dans l'édition des *Poésies de François Ier* elle est, en effet, mêlée a des pièces écrites pendant la captivité du roi. D'autre part, le seul cas de vers blancs que cite Th. Sibilet en son *Art poétique* serait de B. des Périers, traducteur de la 1re satire d'Horace en octosyllabes non rimés (Chamard, p. 138, n. 3) ; mais je n'ai pu trouver quand des Périers aurait fait cette traduction; M. Chenevière *(B. des Périers*, thèse, 1886) ne nous apprend rien à ce sujet.

l'antiquité ; en second lieu, on y voit un signe de la faveur et du succès qui accueillirent de ce côté des Alpes les poésies d'Alamanni.

Lorsqu'on lit le chapitre où du Bellay énumère les genres secondaires que le futur poète devra cultiver, à la place de « toutes ces vieilles poésies françaises » qu'il laissera « aux jeux floraux de Toulouse et au Puy de Rouen[1] », on ne peut se défendre de relever certaines coïncidences frappantes. Abstraction faite du sonnet, dont il a déjà été question, et de l'ode, sur laquelle il faudra insister particulièrement, ces genres sont : l'épigramme, « non point comme font aujourd'huy un tas de faiseurs de comptes nouveaux..., mais à l'imitation d'un Martial ou de quelque autre bien approuvé » ; et si l'on y veut mettre une pensée morale, il est loisible d'y mêler « le profitable avec le doux » ; — l'élégie, « à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibule, d'un Properce » ; — la satire, non pas ce que certains Français ont écrit sous « cette inepte appellation de coc à l'asne », mais une composition « à l'exemple des anciens, en vers héroïques », où le poète « taxe modestement les vices de son temps », et se garde de prononcer « le nom des personnes vicieuses[2] » ; — l'églogue enfin, soit rustique « à l'exemple de Théocrite et de

[1] *Deffence*, II, ch. IV.

[2] A propos de la satire, il faut observer que les premiers poètes de la Pléiade ne la cultivèrent pas très volontiers, du moins en tant que genre ayant ses règles particulières ; aussi tirèrent-ils peu de parti, sur ce point, des leçons d'Alamanni et des autres satiriques italiens. Mais un de leurs disciples, Vauquelin de la Fresnaie, compléta leur œuvre dans ce domaine. M. J. Vianey, dans un ouvrage fort remarqué, a bien montré tout ce que les satires de Vauquelin doivent à l'Arioste et à Alamanni (*Mathurin Regnier* (1896), pp. 69 et suiv.) ; Regnier lui-même s'est peu inspiré des Italiens (même ouvrage, pp. 108-110). Mais la fortune des satires d'Alamanni à l'étranger ne s'arrêta pas là. Un poète anglais, Thomas Wyatt, a composé trois satires dont l'une, écrite en 1541 (*On the courtiers life*), est une simple imitation de la satire X de notre poète, avec des emprunts de détail à quatre ou cinq autres satires du même (Paolo Bellezza, *Il primo poeta satirico inglese, e le sue imitazioni italiane*, dans les *Rendiconti del R. Istituto lombardo*, 1897, pp. 523 et suiv. Voir aussi *The italian Renaissance in England*, Studies by Lewis Einstein ; New-York, 1902, pp. 351-353).

Virgile », soit marine « à l'exemple de Sennazar ». Pour que l'énumération des genres secondaires cultivés par Alamanni soit complète, il ne manque que le psaume — qui n'avait alors rien de nouveau — et la *Selva*, dont les caractères distinctifs étaient peu précis.

Certaines exclusions ne sont pas moins significatives. Du Bellay rejette l'épître, sous prétexte que « ce n'est un poème qui puisse enrichir grandement nostre vulgaire » ; l'exemple d'Ovide ou d'Horace, cité ensuite, ramène ce genre à l'élégie ou à une sorte de satire « sententieuse et grave » ; or précisément Alamanni n'a pas composé d'épîtres, ou du moins il les a intitulées élégies ou satires, ou encore *Selve*.

On a également remarqué le peu de place que l'auteur de la *Deffence* accorde au théâtre, tragique et comique, dans les dernières lignes du même chapitre ; il ne paraît pas avoir eu grande confiance dans une entreprise destinée à le « restituer en son ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralitez » ; si pourtant, dit-il au poète de l'avenir, le cas se présentait, « je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de la langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes[1] ». Voilà tout ce qu'il trouve à dire sur ce sujet, et c'est peu, si l'on songe à la place que le théâtre occupe dans les poétiques d'Aristote, d'Horace, et, plus près de nous, de Boileau. La raison de cette indifférence est simple, et il est assez surprenant qu'elle n'ait pas encore été indiquée : la critique littéraire n'a jamais donné la théorie que des genres qu'elle avait pu observer pratiquement réalisés. Évidemment, Ronsard et du Bellay ne connaissaient guère les essais tragiques d'un Trissin, d'un Rucellai, d'un Martelli ou d'un Giraldi, pas plus que les comédies d'un Arioste ; ou tout au moins ces tentatives ne leur avaient pas donné l'impression — et peut-être n'avaient-ils pas tort — d'un théâtre vivant, jouable, et rajeuni par une

[1] *Deffence*, II, ch. IV ; voir F. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1901, pp. 157-158.

inspiration moderne. L'*Antigone* d'Alamanni ne leur révélait rien de plus que d'autres traductions, celles de l'*Electre* de Sophocle et de l'*Hécube* d'Euripide par Lazare de Baïf (1537, 1544), par exemple. Quelques représentations sur une véritable scène les auraient fait réfléchir davantage; celles que l'on donna par la suite à la cour, la *Sophonisbe* du Trissin traduite en français par Mellin de Saint-Gelays, en 1554, et la *Flora* d'Alamanni, en italien (1555), arrivèrent trop tard : la tragédie française s'était mise directement à l'école de l'antiquité, et la comédie en vers essayait de concilier les traditions de l'ancienne farce nationale avec les leçons des comiques latins. Dans le domaine du théâtre, l'Italie ne devait prendre sa revanche qu'avec la comédie en prose et surtout avec la *Commedia dell'arte* ; mais la Pléiade ne pouvait pas plus prévoir le succès de cette forme inférieure de l'art dramatique, qu'Alamanni ne lui donnait l'occasion d'en parler.

La question de l'ode est particulièrement instructive. Cette fois, ce ne sont plus seulement les préceptes de la *Deffence* qui font songer à des modèles italiens; c'est aussi et surtout la manière dont Ronsard a essayé de réaliser sur ce point l'innovation réclamée par du Bellay. Celui-ci mêle, sans bien les distinguer, deux genres fort différents quant au contenu et quant à la forme : l'ode pindarique — « les louanges des dieux et des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines » — et l'ode horatienne — « la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres et toute bonne chère [1] ». Pour ce qui est des qualités de forme, du Bellay se borne à recommander que ce « poème soit élongné du vulgaire, enrichy et illustré de mots propres et non oisifs, orné de graves sentences, et varié de toutes manières de couleurs et ornements poétiques ». Ces deux genres, Ronsard les avait cultivés dès sa jeunesse, l'ode horatienne d'abord, puis l'ode pindarique. On admet qu'il dut sa première familiarité avec Horace aux leçons d'un compagnon qui

[1] *Deffence*, II, ch. IV.

fut pour lui un initiateur, l'écuyer piémontais Paul Duc, dit « le seigneur Paul », *praefectus hippocomiæ* à la cour de François Ier. Combien n'est-il pas plus naturel encore de penser que le même conseiller lui fit connaître l'ode pindarique, non pas d'abord dans le texte du poète thébain, mais d'après les tentatives récentes de quelques Italiens[1] ? Cette manière de voir est confirmée par la structure métrique des odes pindariques de Ronsard : si elle ne rappelle guère Pindare, elle est en revanche directement imitée des hymnes d'Alamanni[2]. C'est au poète florentin que le chef de la Pléiade a emprunté la proportion moyenne de ses strophes, antistrophes et épodes — les deux premières de dix vers au moins et de vingt au plus, les épodes plus courtes de trois ou quatre vers[3]; c'est à lui enfin qu'il doit sa malheureuse prédilection pour les petits vers, de huit et surtout de sept syllabes — ce dernier vers employé seul dans onze odes sur quatorze, et invariablement dans les épodes. Que l'on compare pour la disposition des rimes l'hymne III d'Alamanni et la troisième ode de Ronsard, et l'on sera frappé de la ressemblance des schémas :

	Strophe et antistrophe.		Épode.
Alamanni, hymne III :	abcabc	cdeedd	— abcabccdd.
Ronsard, ode pind. III :	aabccb	bccdeed	— ababccdeed.

[1] Sur Ronsard, le seigneur Paul et l'ode horatienne, voir Chamard, *L'invention de l'ode (Rev. d'hist. litt.*, IV, p. 33); pour le reste, je me réfère à M. Paul Laumonier (*Revue de la Renaissance*, avril 1901), qui a bien voulu me confirmer par une lettre personnelle que Ronsard fut certainement initié à la poésie italienne, comme à la poésie latine, par ce Paul Duc, quelques années avant qu'il eût fait la connaissance de Daurat.

[2] Le fait a été signalé par M. J. Vianey dans une communication au Congrès des langues romanes, intitulée *le Modèle de Ronsard dans l'ode Pindarique* (Revue des langues romanes, 1901, pp. 433-434 ; voir aussi *Rev. d'hist. litt.*, VIII (1901), p. 154, note).

[3] Une seule fois, dans l'ode V (du premier livre), Ronsard a fait l'épode plus longue (19 vers) que la strophe et l'antistrophe (15 vers); dans l'ode VII, l'épode est exceptionnellement courte, douze vers contre vingt dans la strophe et l'antistrophe. Sur la structure des hymnes d'Alamanni, voir ci-dessus, pp. 227 et suiv.

La principale différence vient de ce que le poète français n'a pu admettre le croisement de plus de deux rimes à la fois; il s'est ainsi trouvé le plus souvent réduit à grouper ses vers deux par deux ou quatre par quatre (en particulier dans les épodes), rarement trois par trois. On remarquera surtout qu'il a rigoureusement observé, dans la strophe et l'antistrophe, la division de la *fronte* et de la *sirima* (ou *volta*), comme dans la canzone italienne, ces deux parties étant rattachées l'une à l'autre par le premier vers *(chiave)* de la *sirima* qui rime avec le dernier de la *fronte*. Cette *clé*, dans l'ode de Ronsard, rime en *b* et non en *c*, probablement parce que le poète n'a pas voulu employer plus de cinq rimes dans sa strophe, comme son modèle[1]. Il est vrai que rarement les odes de Ronsard ressemblent d'une manière aussi frappante aux hymnes d'Alamanni pour la disposition des rimes[2]; mais il suffit de cet exemple pour prouver que ce n'est ni à Pindare ni à Horace que le poète français a demandé des leçons sur ce point.

Quant au fond, l'hymne d'Alamanni est bien consacré, comme le désire du Bellay, à chanter « les louanges des dieux et des hommes vertueux », et il n'est pas inutile de rappeler ici que, pour y célébrer les aïeux de François Ier, le poète italien avait évoqué le souvenir de ce descendant de Priam, Francus, que Ronsard devait prendre pour héros de sa *Franciade*[3].

L'épopée, le « long poème françois » comme ils l'appelaient, voilà quelle était l'œuvre que les apôtres de la poésie classique rêvaient de voir renaître en France. Le chapitre de la *Deffence* qui en traite est bien caractéristique[4]. Il ne fait nullement prévoir la *Franciade*, dont

[1] En effet, si Ronsard avait constitué sa *fronte* ainsi : *aabcbc*, la *sirima*, étant donné son total de 13 vers, aurait dû être : *cddeffe*.

[2] Le plus souvent, Ronsard se contente de croisements moins compliqués, ceux-ci par exemple : *ababcc deed* (ode II), ou : *abab ccdd effe* (ode IV ; les 12 vers de la strophe et de l'antistrophe sont régulièrement divisés en trois quatrains, les 8 vers de l'épode en deux quatrains).

[3] Alamanni, hymne I ; voir ci-dessus, p. 230.

[4] *Deffence*, II, ch. VIII.

Ronsard était encore loin même de concevoir le plan, mais, en revanche, on y découvre une claire allusion à l'*Avarchide* : « Choisy-moi quelqu'un de ces beaux vieux romans françois comme un *Lancelot*, un *Tristan*, ou autres, et en fay renaistre au monde une admirable *Iliade* et laborieuse *Eneide*. » Le rapprochement fort inattendu du *Lancelot* et de l'*Iliade* serait-il fortuit ? On a quelque peine à le croire, surtout quand on songe que, le 1er janvier 1548, Alamanni avait publiquement annoncé son intention de composer une épopée classique où les lointains ancêtres des rois de France seraient glorifiés [1], et qu'au commencement de 1549 — au moment où paraissait la *Deffence* — il y travaillait déjà [2]. Assurément, du Bellay ni Ronsard ne pouvaient encore rien connaître de l'*Avarchide:* raison de plus pour qu'ils en eussent une haute idée ! Et comment l'imagination de ces enthousiastes instaurateurs des genres classiques dans la poésie française n'aurait-elle pas été vivement frappée par la promesse de cette nouvelle *Iliade*, qui devait en même temps revêtir un caractère national [3] ?

[1] Fin de la dédicace du *Gyrone* à Henri II : « Aspettando da me (se Dio mi concederà tal gratia et si lunga vita) altra nuova opera di poesia meno indegnia del valore di tanto Re, *fatta secondo la maniera et disposition antica, all'imitation* (quanto in me sarà) *di Homero, di Virgilio* et degli altri migliori, *ove di celebrar intendo quelli che celeste principio diedero alla realissima et veramente altissima sua progenie...* »

[2] Lettre de B. Alamanni à B. Varchi, citée ci-dessus, p. 357, note 2 : « Mio padre seguita il libro che egli ha promesso nel Girone... » (5 mai 1549).

[3] On pourra s'étonner que du Bellay n'ait pas plus expressément cité l'exemple d'Alamanni, si c'est vraiment, comme je le crois, aux œuvres de ce poète qu'il a emprunté la plupart des idées exposées dans la *Deffence* sur la restauration des genres classiques. A quoi l'on peut répondre, en premier lieu, que du Bellay, se proposant de façonner un poète *français*, n'avait pas à se prévaloir outre mesure de l'autorité d'un étranger ; il lui suffisait d'invoquer celle des anciens. D'ailleurs l'œuvre d'Alamanni ne réalisait sans doute pas à ses yeux l'idéal de perfection qu'il s'agissait d'atteindre : elle lui a seulement permis de préciser les idées, encore assez vagues, qu'il avait en 1548 sur cette importante question. En second lieu, la *Deffence* ne fait pas le nom d'Alamanni ; ce poète y est cité ni plus ni moins que l'Arioste, auquel du Bellay a fait des emprunts beaucoup plus positifs. En tout cas, il faut encore rappeler ici que les premiers membres de la Pléiade ne pouvaient entrevoir ce que serait l'épopée future qu'à travers des essais déjà réalisés ou sur le

Car il n'est pas jusqu'à l'inspiration patriotique de la Pléiade dont il ne soit permis de retrouver le germe chez Alamanni. A vrai dire, du Bellay et Ronsard n'avaient besoin des leçons de personne pour aimer la France; mais les éloges enthousiastes qu'un étranger avait décernés à leur pays, ne pouvaient les laisser insensibles. Lorsque Ronsard entonne l'*Hymne de la France* et que du Bellay s'écrie : « Je ne parleray icy de la tempérie de l'air, fertilité de la terre.... Je ne conteray tant de grosses rivières, tant de belles forêts, tant de villes non moins opulentes que fortes[1]..... », il est exact qu'ils peuvent s'inspirer de l'éloge de l'Italie par Virgile; mais il est plus intéressant encore de noter qu'Alamanni avait déjà célébré en détail toutes ces beautés et toutes ces richesses de la France dans sa *Coltivazione*[2]; et ce n'est pas de Virgile apparemment que du Bellay avait appris, bien avant de franchir les Alpes, à exalter la France par opposition « à l'Italie, serve maintenant et mercenaire de ceux auxquels elle souloit commander[3]. »

Peut-être aperçoit-on maintenant avec assez de précision de quelle nature fut l'influence exercée par l'œuvre d'Alamanni sur la Pléiade. Cette influence est bien telle qu'on pouvait l'attendre d'un écrivain qui ne brilla pas

point de l'être. Lorsque M. Chamard dit (*J. du Bellay*, p. 132) que « s'inspirer d'Homère, de Virgile ou d'Arioste et puiser son sujet dans un de nos beaux vieux romans, tels que *Lancelot* ou *Tristan* » constitue un ensemble de conseils fort insuffisants en une matière aussi importante, il aurait pu ajouter que ces conseils sont même inexplicables, s'ils n'ont pas été suggérés par quelque fait particulier et par quelque exemple. Enfin, si nous avons dans ce chapitre II, 5 de la *Deffence*, « le point de départ de cette idée fixe qui régnera chez nous trois cents ans : c'est que l'épopée est le poème par excellence » (Chamard, *loc. cit.*), il faut aller plus loin, et dire que cette idée, comme toute la doctrine classique, a son point de départ en Italie.

[1] *Deffence*, II, ch. XII.

[2] *Coltivazione*, I, v. 1011 et suiv.

[3] *Deffence*, *ibid.* Un sentiment identique est exprimé par Ronsard dans sa neuvième élégie (t. IV, p. 64 de l'éd. Marty-Laveaux). Les deux poètes avaient pu assurément apprendre de Pétrarque quelque chose comme cela; mais l'opposition des misères de l'Italie et de la prospérité de la France est développée tout au long dans l'épisode qui termine le 1er livre de la *Coltivazione*.

par les qualités d'une imagination originale et colorée. En ce qui concerne l'invention des motifs poétiques, l'exilé florentin ne devait pas apprendre grand'chose à un Ronsard ou à un du Bellay, incontestablement mieux doués que lui-même. S'ils voulaient traduire ou imiter, ils avaient Pétrarque, l'Arioste et vingt pétrarquistes, moins connus peut-être, mais plus brillants qu'Alamanni[1]; ils avaient surtout les anciens, et ils étaient en possession d'un tempérament poétique qui leur permettait à l'occasion de n'imiter personne. Mais l'œuvre d'Alamanni leur avait rendu un inestimable service, à l'heure où, tout jeunes encore et réduits à tâtonner, ils ne savaient clairement qu'une chose, c'est qu'ils voulaient rompre avec les traditions alors en honneur dans la poésie française. Alamanni leur apprit par son exemple où étaient les modèles à imiter et comment on pouvait implanter la poétique classique dans une littérature moderne. Son œuvre suppléa donc dans une certaine mesure à l'inexpérience de ces jeunes réformateurs; elle leur fournit le point d'appui nécessaire, le terrain solide dont ne peut se passer aucun constructeur de système; elle les aida grandement, dans la hâte avec laquelle ils formulèrent leur programme, à préciser quelques idées essentielles. Ces idées constituent toute une poétique, qui se dégage spontanément et avec une remarquable netteté de chacune des œuvres d'Alamanni.

D'ailleurs il leur restait à faire un effort suffisant de combinaison ou d'invention : en dehors de la reconstitution des genres, acceptée par eux sans changements, ils avaient dû s'inspirer de la situation particulière de la langue française et de ses besoins vers 1548, dans le plaidoyer qu'ils écrivaient en sa faveur, et surtout dans les moyens qu'ils recommandaient pour l'« amplifier » et l'« illustrer » — ce qui n'est pas, du reste, la partie la plus solide de leur manifeste[2]; enfin, il y a une réelle originalité

[1] Voir J. Vianey, *Les sources italiennes de l'Olive*.

[2] C'est encore un des points sur lesquels on a relevé une certaine confusion dans les préceptes de du Bellay : comment concilier la « défense »

dans la conception qu'ils ont eue de la dignité de la poésie et de la fonction sociale du poète. La part, même importante, qu'Alamanni peut revendiquer dans la constitution de l'idéal classique, tel que le formula la Pléiade en 1549, n'enlève donc pas grand'chose au mérite et à la valeur de poètes comme Ronsard et du Bellay. Ceux-ci, l'heure des manifestes et des polémiques une fois passée, développèrent sans contrainte leurs qualités naturelles. Ils conservèrent seulement de leur apprentissage à l'école des néo-classiques d'Italie une prédilection peut-être exagérée pour l'imitation, pour les lieux communs et les ornements mythologiques ; mais on ne relève dans leurs œuvres presque aucun emprunt direct et certain à Luigi Alamanni [1].

du français avec l' « apologie » du grec et du latin ? (Voir E. Faguet, *Seizième siècle*, pp. 215-216, et F. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, Ier janvier 1901, pp. 151 et suiv., particulièrement p. 154.) Évidemment il n'y a là qu'une généralisation hâtive, et maladroitement transformée en précepte, de deux faits exacts en eux-mêmes, mais qu'il aurait fallu étudier de plus près dans leurs rapports et dans leurs causes : la poésie italienne de ce temps possédait une langue noble et riche — et elle s'était vouée tout entière à l'imitation de l'antiquité.

[1] M. J. Vianey a émis l'opinion que certains sonnets d'Alamanni avaient pu être pour quelque chose dans l'inspiration des *Regrets* de du Bellay (*M. Regnier*, p. 62, note). Voici, en ce qui concerne Ronsard, un rapprochement plus curieux ; je ne le cite pas comme une imitation positive d'Alamanni, mais plutôt comme un indice caractéristique de cette affection pour les lieux communs, que les poètes de la Pléiade partagèrent avec le Florentin, et qu'ils pourraient bien avoir apprise de lui. L'élégie IV de Ronsard est inspirée de la première de Tibulle (I, 1), comme une des élégies d'Alamanni (I, 3). Tant que les ressemblances entre les élégies française et italienne s'expliquent par l'identité de leur modèle, il n'y a rien à observer. Mais voici qui est plus intéressant : Alamanni commence, à l'exemple de Tibulle, par maudire les richesses et par déclarer que seule la médiocrité peut donner le bonheur ; arrivé à ce point (v. 25), le poète italien entame une longue description de l'âge d'or dont il n'y a pas trace chez Tibulle (voir ci-dessus, p. 206, note 2, et ci-après l'*Addition* se rapportant à la page 206). Or Ronsard, après avoir maudit les richesses et dépeint, avec indépendance et originalité, tous les maux qu'engendre la cupidité, aborde à son tour la description de l'âge d'or (t. IV, p. 47 de l'éd. Marty-Laveaux). De deux choses l'une : ou bien Ronsard a eu ici présente à l'esprit l'élégie d'Alamanni et non celle de Tibulle — et c'est le plus probable — ou bien il s'était merveilleusement assimilé le tour d'esprit et le procédé de développement du poète italien !

Le rôle de celui-ci n'en est pas moins digne d'attention et il serait fort injuste de le méconnaître. Trop longtemps, lorsque les historiens de la littérature française au XVIe siècle ont traité de l'influence italienne, ils se sont payés de réflexions générales, d'ailleurs fort sensées, mais en somme peu instructives[1]. L'italianisme dans la vie française de la Renaissance est un phénomène dont les origines, le développement et les effets sont encore imparfaitement éclaircis : il est nécessaire qu'une série d'études particulières viennent faire connaître avec précision ce que les Français fixés en Italie ont rapporté de leur séjour au delà des monts, et ce que les Italiens ayant vécu en France ont révélé à nos aïeux. Le présent volume a été conçu dans cet esprit, et le choix d'Alamanni se trouvera peut-être justifié par la nature, généralement peu soupçonnée, du rôle qui lui est échu. Dans le domaine de la poésie, à la fin du règne de François Ier et au début de celui de Henri II, aucun Italien n'a plus contribué que lui à introduire en France, par la seule publication de ses œuvres, quelques idées parfaitement simples et claires, alors toutes nouvelles, et qui ont eu, dans notre littérature, une fortune exceptionnelle. Ses vers, en effet, furent recherchés par les Français avec plus d'avidité que nous ne serions disposés à le croire, car il nous paraît difficile aujourd'hui que certains lecteurs y aient trouvé leur chemin de Damas. Il en fut ainsi cependant, et un menu fait, que le hasard apporte à notre connaissance, entre cent autres tombés dans l'oubli sans doute, est bien instructif à cet égard : en 1532, parmi les ouvriers qui travaillaient à imprimer les *Opere Toscane* dans l'atelier de l'éditeur Séhastien Gryphe, de Lyon, il s'en trouva au moins un qui, en lisant ces poésies, se

[1] M. H. Chamard, dans son étude d'ailleurs si consciencieuse sur J. du Bellay, consacre à la « culture italienne » de la Pléiade trois pages (63-66) bien faites pour montrer l'insuffisance des idées qui ont cours sur ce chapitre. D'autres critiques, non moins zélés chercheurs d'influences italiennes, ont incidemment traité Alamanni avec un dédain exagéré, et méconnaissent l'importance que son œuvre a certainement eue à son heure (J. Vianey, *M. Regnier*, p. 53 et p. 62, note).

passionna pour la langue italienne, et cette passion porta ses fruits : Jean de Tournes — c'était son nom — devint par la suite un des imprimeurs lyonnais qui contribuèrent le plus efficacement à répandre parmi les Français les œuvres des auteurs italiens [3]. Combien plus grande et plus féconde ne fut pas l'impression que les écrits du même poète durent produire sur l'esprit d'un du Bellay et d'un Ronsard!

Personne sans doute ne se méprendra sur la portée de cette conclusion : il ne s'agit pas plus de soutenir que Luigi Alamanni résume tout l'italianisme en France au milieu du XVIe siècle, que de représenter la Pléiade comme un simple produit de l'italianisme. Ceci n'a la prétention d'être qu'une contribution partielle à l'histoire de l'influence italienne dans la poésie française, à l'époque décisive où se forma le grand courant classique qui devait tout emporter. Pour donner à cette contribution toute la précision désirable, il était nécessaire d'étudier avec détail l'œuvre d'Alamanni, sans se désintéresser de l'homme, qui en valait la peine. Ce livre aurait donc pleinement atteint son but si, en faisant connaître par le menu la personnalité et les écrits d'un Florentin qui passa en France exactement la moitié de sa vie, et la plus féconde, il pouvait aider à mieux comprendre comment deux de nos grands poètes, à une heure solennelle de leur jeunesse, ont mis à profit les leçons de l'Italie.

[1] C'est lui-même qui raconte cette anecdote à Maurice Scève dans une lettre en italien, imprimée en tête d'une édition de Pétrarque (1545); voir à ce sujet E. Picot, *Des Français qui ont écrit en italien au XVIe siècle*, p. 168, n. 3 *(Revue des Bibliothèques*, X (1900), p. 40), où le texte de cette lettre est cité.

APPENDICES

APPENDICE I

POÉSIES INÉDITES DE LUIGI ALAMANNI

Après les publications de D. Moreni, *Saggio di poesie inedite di Luigi Alamanni* (Florence, 1819), et de P. Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.* (Florence, 1859, 2 vol.), il ne fallait plus s'attendre à trouver beaucoup de pièces inédites du poète ; je n'ai cependant pas cru devoir renoncer à glaner dans les manuscrits de Florence et de Paris, et ce sont ces glanures que je réunis ici.

Mais d'abord une question d'une certaine importance mérite d'être résolue. Moreni parle (*Saggio*, p. XXIX) de compositions d'Alamanni qui seraient contenues dans un manuscrit, décrit sommairement dans le catalogue de la librairie Jackson (Livourne, 1756) ; voici, fidèlement reproduit, l'article relatif à ce manuscrit dans le *Catalogus librorum italicorum, latinorum et manuscriptorum magno sumpta et labore... Liburni collectorum*, Liburni, MDCCLVI, 8°, à la page 15 de l'Appendice :

247. Alamanni (Luigi). Poesie liriche e Egloghe : opus ineditum. Codex nitidissimus et summa diligentia conscriptus. In-4.

Moreni ajoute (*loc. cit.*) que ce manuscrit était passé en France en 1775, et était peut-être entré dans la collection du duc de La Vallière, auquel, croyait-on, il avait été vendu. Mais là s'arrêtaient ses informations, et l'éditeur des *rime sparse* d'Alamanni laissait entrevoir la possibilité d'une moisson beaucoup plus abondante que celle qu'il avait faite.

Cet espoir doit être définitivement abandonné : le manuscrit du catalogue Jackson peut être reconnu, sans aucune hésitation, dans le n° 1535 du fonds italien de la Bibliothèque nationale, à Paris. Ce manuscrit y est entré en 1783, et provient, en effet, de la collection La Vallière (voir *Catal. des livres de la Bibl. de feu M. le duc de La Vallière*, première partie, Paris, 1783, tome II, p. 527 ; voir aussi le *Relevé des Mss. de M. le duc de La Vallière acquis pour la Bibliothèque Royale en 1783*, ms. lat. 17173, f. 263 verso). Il répond point par point à la courte description du catalogue Jackson, sauf en ce qui concerne le nom de son auteur, car il ne renferme pas un

seul vers d'Alamanni ; mais il est exact que, par suite d'une erreur singulière, le contenu en a été attribué à ce poète. En réalité, son auteur vécut sensiblement plus tard qu'Alamanni, auquel il dédia plusieurs pièces ; M. F. Flamini l'a bien vu *(Studi di storia letteraria*, pp. 294 et suiv.), mais ce critique, pour tant si bien informé, a trop facilement accepté une hypothèse insoutenable de M. Mazzatinti, suivant lequel ce manuscrit provient de la bibliothèque de Blois *(I Mss. ital. delle Bibl. di Francia*, I, p. cv) ; l'inventaire où il a cru en retrouver la trace, bien vague d'ailleurs, remonte à 1544 (ms. fr. 5660, n° 1802 ; le ms. auquel renvoie M. Mazzatinti n'est qu'une copie de l'original que j'indique ici) ; or à cette époque le ms. ital. 1535 ne pouvait encore exister, puisque la plus grande partie de son contenu est sûrement postérieure à cette date. La piste signalée par Moreni ne conduit donc à aucune œuvre inédite d'Alamanni.

Les onze sonnets que l'on va d'abord trouver ici, et qui bien certainement appartiennent à la jeunesse du poète, sont tirés d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Florence : *Magliab.*, cl. XXI, 9, 75. Ce manuscrit, de 92 feuillets écrits, en papier, contient d'abord le premier livre des Tusculanes, puis, à partir du feuillet 49, une série de poésies de Bembo, du Trissin, de Sannazar, et surtout d'Alamanni et de ses deux amis Cosimo Rucellai et Francesco Guidetti. L'écriture, assez négligée, est parfois d'une lecture difficile. Du feuillet 74 au feuillet 78 inclus se lisent dix-huit pièces dont la première est précédée de cette indication : *S. di Lui. Al.* (comme on lit ailleurs : *Son. del Triss., S. di Cos. Ruc., S. di Fran. Guid.)*. Y a-t-il lieu d'admettre que ces dix-huit sonnets ou madrigaux sont bien d'Alamanni ? La chose ne saurait faire aucun doute. Non seulement, en effet, le copiste avait pour habitude de ne pas répéter le nom de l'auteur quand il transcrivait, à la suite les unes des autres, plusieurs pièces du même poète, mais encore on peut constater que sur ces dix-huit poésies, trois (madrigal *Quand'io veggio talhora*, sonnets *Almo beato sol che dolcemente* et *Aura gentil che mormorando vieni)* ont été accueillies par le poète lui-même dans ses *Opere Toscane ;* deux ont été publiées par Moreni d'après un autre manuscrit où elles portent l'indication : *L. Ala.* (sonnets *Tosto ch'io vidi amor l'aurate chiome* et *Pon freno ai tuoi sospir caldo mio core) ;* le sonnet *Gitene altrove, o duri miei pensieri* a été imprimé sous le nom d'Alamanni, en 1553, dans le *Sesto libro delle Rime di diversi eccellenti autori* (Venise) ; P. Raffaelli a publié dans les *Versi e Prose di L. A.* le sonnet *Quando il vago desio che d'ora in ora ;* enfin, l'un des sonnets que l'on va lire (n° 4) se trouve dans un autre manuscrit précédé de ce titre : *L. Ala.* L'authenticité des dix autres est suffisamment établie par le seul fait qu'ils se trouvent étroitement mêlés aux huit sonnets certainement authentiques ; ils appartiennent manifestement au même auteur, et sans doute à la même période de sa vie ; je publie donc sans hésiter sous le nom d'Alamanni ceux qui sont restés inédits jusqu'à ce jour.

Pour les pièces qui suivent ces onze sonnets, j'indiquerai au fur et à mesure d'où elles sont tirées.

1. Apollo, quando a noi si mostran fore
L'alme luci e le chiome crespe e bionde,
Perchè così veloce in mezo l'onde
T'attuffi e tòine a noi le più dolci hore?
Forse paventi in te novello amore,
Qual già provasti in quella che t'asconde
La verde scorza e l'onorata fronde
Che sprezon Giove irato e'l suo furore?
Stolto, deh non temer quel ch'altrui brama;
Non fuggir leve quel che cerca altrui;
Resta ad veder la bella donna meco.
Et se natura e'l ciel pur ti richiama
In altra parte, mostra lor per cui
Tenesti il corso, et fermerassi teco.

(*Cod. Magliab.*, cl. XXI, 9, 75; f. 74 verso.)

2. Rigido fiume, che col vago piede
Parti egualmente l'alto e fero bosco
Che surge[1] in mezo al bel paese tosco,
Et il lontan Tirren superbo vede,
Tu quella a me ch'in cima al cor mi siede,
Quella ch'io sola nel mondo conosco
Da me partisti, e'l nostro aere fosco
Festi, e sereno quel che la possiede.
Tolghiti il ciel l'alpestra e richa vena,
Nieghinti l'acque i chiari ruscelletti,
Nè mai discenda in te torbida pioggia.
L'humida riva che'l tuo corso affrena
Sempre assetata indarno l'onde aspetti,
Qual'hor con maggior forza il verno pioggia.

(*Ibid.*, f. 75.)

3. Per verdi piaggie e solitarie rive
Per leti campi vo tristo e pensoso
Procacciando quiete al cor doglioso.

[1] Ms. *surger*.

Semplice, ch'in sé morto in altri vive!
Se da lor transcorrendo l'aure estive
Fan risonar da lungi il bosco ombroso,
Sperando ivi il mio bene esser nascoso,
Le luci volgo disdegnose e schive.
Se mai tenere frondi alcuno augello
Tremolar fa di vivi lauri o faggi,
Parmi muova il bel pié la verde gonna;
S'io sento di lontan fresco ruscello
Che mormorando per l'herbette caggi,
Parmi d'udir cantar l'alma mia donna.

(Ibid., f. 76.)

4. Herboso colle o rivo o piaggia aprica,
Selvaggio bosco, ombrosa e chiusa valle,
Qual bel piè calcherà le vostre spalle
Hor che non ci è la dolce mia nemica?
Almo terren, ch'alla tua chara amica
Nodristi violette perse e gialle,
Hor ch'ella segna un più felice calle
Ben spendi indarno ogni altra tua fatica.
Aer fosco hora, e già chiar'e sereno,
Quali odor più soavi sentirai
Hor che la donna mia lontano spira?
Et io che deggio far qui, lass', homai,
Ove la dolce speme ogni hor vien meno,
E'l cor pien di desio vie più sospira?

(Ibid., f. 76, et cl. VII, cod. 371, f. 62.)

5. Selva a cui per pietà dei miei tormenti
Viddi più volte scolorir le fronde,
Ombrosa valle dove ancor responde
Eco all'ultimo suon de' miei lamenti,
Colle spedito ch'a'suavi venti
Spieghi il bel sen che la vagha herba asconde,
Fonte che spargi pel bel prato l'onde
Con passi sovra ogni uso tardi e lenti,
Poiché non è più in voi la donna nostra,

Non vo'noiar con lagrime e sospiri
La vostra lieta e verde primavera ;
Vo'seguir il sentier ch'amor ne mostra,
Per far che ponga modo a'miei martiri
Più chiaro giorno o vero eterna sera.

(*Ibid.*, f. 76 verso.)

6. Amor con dolci spron tal'hor mi mena
A visitar l'ombrosa valle e l'acque
A cui vicina già sovente giacque
Quella che'venti e le tempeste affrena.
Ivi ragiono per mia dolce pena :
Deh ! quanto più di me felice nacque
La vaga herbetta ch'a madonna piacque
Premer col fianco, di dolceza piena !
Poscia cogliendo violette e fiori
E'quai la bianca gonna ricoverse,
Mi fo ghirlanda alla dogliosa fronte.
Indi mi bagno infra soavi odori
Ov'ella pria [le] sue belleze scerse,
Qual semplice Narciso al sacro fonte.

(*Ibid.*, f. 76 verso.)

7. Aer tranquillo, lucido e sereno
Che soave talhor ti muovi e spiri,
Deh ! fia già mai che più lieti sospiri
Accolghi dal mio cor dentro al tuo seno?
Adventuroso, verde, almo Tirreno
Che m'addolcisti e'duri miei martiri,
Deh ! verrà tempo mai ch'ancor ti miri
Di nove orme felici ornato e pieno?
Viva acqua e frescha che l'herbetta bagne,
Quando sarà che l'alta tua chiareza
Non turbe e spenga il mio doglioso pianto?
Ombrosa valle, a me sola dolceza,
Quand'esser deve mai ch'io t'accompagne
Con men foschi pensier, con più bel canto?

(*Ibid.*, f. 77.)

8. Poggio felice, che'l mio bel paese
Vedi da lunge con la fronte altera,
In cui l'alma beltà perfetta e vera
Per honorarti di lassù discese,
Sempre sia il ciel in te largo e cortese,
Sempre t'allegri dolce primavera,
E la calda stagion, l'algente e fera
Volghin altrove le lor triste offese;
E'l vagho Sol co'suoi temprati raggi
Notrisca sempre verdi e nove fronde;
Zephiro desti e'bei fioretti e l'herbe;
Monstrin l'aer seren[1], la terra e l'onde
Gli augei e i pesci e gli animai[2] selvaggi
Che'l ciel in te le sue richeze serbe!

(Ibid., f. 77 verso.)

9. Sovra il bel frescho e lucido terreno[3]
Move hor l'aura soave herbette e fiori;
Riveste il mondo i nuovi almi colori
Ch'al breve giorno al fin vengon poi meno.
L'aer più che giamai queto e sereno
Pende tranquillo in fra soavi odori;
Gli augelletti di dolci alti romori
Empion dell'erme valli il verde seno.
Lasso ch'io sol pur vivo in doglia e'n guerra!
Ogni altro lieto spreza i miei martiri
Et de'miei versi il doloroso sono.
L'herbette, i fior, gli augei, l'aria e la terra
Son fatti sordi ai duri miei sospiri.
Ond'io sol del mio mal meco ragiono.

(Ibid., f. 77 verso.)

10. Quand'io viddi i bei raggi scolorarsi
Al gran pianeta che ci mena il giorno,

[1] Ms. *sereno.*
[2] Ms. *animali.*
[3] Ms. *oriente.*

Et la sorella, con dolce soggiorno,
Tra mortal occhio et la sua luce starsi,
Gli augei pe'rami et per le frondi sparsi,
Le vaghe fiere pel boschetto adorno,
La terra e gli elementi a lei dintorno
Tutti dogliosi e sbigottiti farsi,
Vennemi a mente all'hor, quando sovente
Veggio oscurati e'doi celesti lumi
Per dura opposition d'un bianco velo,
Chè l'alma stanca, gli occhi e'l cor dolente
Non han più chi li scaldi e chi gli allumi,
Freddi e smarriti in tenebroso gelo.

(Ibid., f. 78.)

11. Quando rischiara il sol[1] nostro orizonte,
Gli amorosi pensier che'l sonno spoglia,
Lasso, rivesto, e cinto il cor di doglia
Poggio soletto un dilettoso monte.
Poscia che'l sol con più focosa fronte
Ha morto[2] in terra ogni fioretto e foglia,
Secondo la stagion cangiando voglia,
Scendo all'ombra gentil che chiude un fonte.
Ivi fra folle spene e van timore
Di pensier in pensier sovente varco,
Ivi volando ove mi volge Amore;
El qual se mai di se mi lassa scarco,
O cari amici, all'hor riprende il core
De'bei pensier di voi più dolce incarco.

(Ibid., f. 78.)

12. La canzone suivante appartient comme les onze sonnets publiés ci-dessus à la jeunesse du poète. A dire vrai, elle a déjà été publiée au t. XXXII du *Giornale de'Letterati d'Italia* (Venise, 1719), pp. 364 et suiv. Il n'a pas paru inutile de la publier à nouveau, soit parce que l'on ne songe guère à l'aller chercher dans ce recueil où il ne semble pas qu'elle ait attiré les regards (Raffaelli ne l'a pas accueillie dans les *Versi e Prose di L. A.*), soit

[1] Ms. *il bel.*
[2] Ms. *morta.*

parce que la façon dont elle a été publiée laisse à désirer; enfin, ce qui rend intéressante une transcription plus exacte de cet essai juvénile, c'est que nous en possédons le brouillon autographe. S. Salvini, qui en avait communiqué le texte au rédacteur du *Giornale de'Letterati*, s'était déjà aperçu de cette particularité, et je suis en mesure de la confirmer absolument. La canzone est écrite sur un cahier de quatre feuillets doubles, dont une partie est restée en blanc, et qui se trouve relié au milieu de poésies ayant une origine toute différente, dans un manuscrit de la Magliabechiana, provenant de la collection Strozzi, classe VII, n° 1185. Je signale en note les variantes et les corrections que l'on relève dans le texte souvent raturé de cette pièce.

CANZONE [DI LUIGI ALAMANNI][1]

Poiché Madonna el mio fero destino
Vuol che lontano in questi aspri sentieri
Di troppo amore ingiusta pena porte,
Per [i]sfogar e'mia tristi pensieri,
Canterò come vago e peregrino
Men'vo[2] schermendo con acerba morte,
La qual sempre più rigida e più forte
(O pur forse pietosa de'mia danni)
Ogn'hor mi mostra le sua spietate arme,
Promettendo sanarme
La piaga che è durata già molti anni;
Et sì come io che'l mio viver doglioso
Nodrico ancor di troppo folle speme,
Semplice fugho et d'altri m'allontano;
Poi mille modi il dì ritrovo[3] in vano
Per ischifar il fuoco che'l cor preme[4],
Ad altri più che ad me facto noioso[5];

[1] Les mots *di Luigi Alamanni* ont été ajoutés par une autre main, encore assez ancienne.

[2] *Men'vo* en marge, destiné à remplacer *vadi* d'abord adopté.

[3] Corr. au lieu de *ripruovo*.

[4] Le vers était d'abord:

Per schifar la crudel che'l cor mi preme;

il a été corrigé ensuite en: Per ischifar il mal...; enfin *fuoco* a remplacé *mal* avec suppression de *mi*.

[5] En marge, au lieu de:

D'amor fuggendo ogni pensier noioso.

Et benché in nulla truovi alcun[1] riposo,
Cerco al fin[2] d'acquetar l'anima trista,
Secondo la stagion, con lieta vista.
Prima che imbianchi e indori l'oriente
Per li addorni giardin'men'vo talhora,
Procurando al mio mal lieto soggiorno.
Ivi dolce mordendo l'estiva ora,
Con più freddo spirar mi reca ad mente
Che Vener'surge et ci rimena il giorno;
Allhor mi volgo et veggiomi d'intorno
Vezosa biancheggiar fra verdi foglie
La lieta rosa, et farsi ornata e bella,
Et la surgente stella
Con vaghi risi nel bel mondo accoglie;
Nè scierno se'l color in ciel si tira
Venere nata et dalle rose il prende,
O s'ella lor col chiaro lume il porge.
In ambe dua pari color si scorge,
Pari età, par beltà vi si comprende,
Et (forse) pari odor, ma quel si aggira
Co'venti in alto, et questo appresso spira.
Ma lasso ad me che mai Vener'non spense
Quel caldo[3] in me che già suo figlio accense.
Quindi veggio salir[4] al nostro cielo
La bella aurora, et la guazosa testa
Recarne lieta dalle atlantiche onde;
Poi con un lembo della bianca vesta
Scacciar la notte e'l tenebroso gelo.
Il qual fuggendo fa tremar le fronde,
Et dietro a'passi suoi poco si asconde
El chiaro sol che co'lucenti raggi
Intexe il cielo et addorna la terra,
Allhor[5] con dolce guerra

[1] Alamanni avait d'abord écrit : mai truovi riposo.
[2] Corr. au lieu de : Cerco pur.
[3] Quel fuoco in me.
[4] Veggio salir veloce al...
[5] Quindi con dolce...

Par che ogni fuoco dalle stelle caggi
Et di più lume il vago aer s'ingombra.
Tutto lieto ridendo al nuovo sole
Si vede el mondo ad sì dolce apparire
D'aurate veste el suo sen ricoprire ;
Mentre con dure e sdegnose parole
La tarda e pigra nocte ogni humida ombra
Con lento passo in occidente sgombra.
Ma la mia vista ad maggior lume aveza,
Questa fuggendo, cerca altra chiareza.
Mentre che'l sol rotando in alto sale,
Sì che facto superbo non sostiene
Che mortale ochio più ver lui si giri,
Cruccioso contra il ciel dell'altrui bene,
M'invio pensoso et piangendo il mio male
In una chiusa valle u'l sol non miri.
Ivi involto fra lagrime et sospiri
Veggio la terra ricoperta d'herba
Che la pesante fronte al basso inchina,
Carica di pruina,
La qual al mezo dì per Phebo serba.
Veggionsi mille varii e bei colori
De'nuovi fior, fra la pruina e'l verde
Con amorosi risi campeggiare ;
Sentonsi e'vaghi augei dolce[1] cantare,
Lieti che'l verno le sue forze perde ;
Hor sopra i rami, hor fra l'herbette e'fiori,
Godon sicuri e'lor[2] felici amori.
Et io che sol fra quei[3] miser rimango,
Sdegnoso al fin vie più sospiro et piango.
Quando'l sol poi nell'alto punto arriva
Dove la terra con più forza scalda,
E'l nostro mondo con dritto ochio vede,
Fuggendo la stagion noiosa e calda,

[1] Lieti.
[2] Le manuscrit porte *loro*.
[3] Fra lor.

Men'vo lungo una ombrosa et fresca riva,
D'un fiumicel che in fra dua poggi siede.
Surge ivi l'olmo, e con eterna fede
Stende amoroso le fronzute braccia
All'alma vite, sua più chara donna ;
Et ella colla gonna
Pietosa il cuopre, e'l sol nemico scaccia.
Sentesi con veloce et torto passo
La chiara acqua, d'amor (forse) parlando,
Trascorrer lieta giù di pietra in pietra ;
Veggio talhor che sdegnosa s'arretra
Di spuma irata carca furiando
Contra uno ardito et troppo ingrato sasso
Che nodrito da lei gli chiude il passo.
Ma non chiusa ombra, ohimè, né gelide acque
Mai quel fuoco amorzàr che già mi piacque.
Dopo una estiva e impetuosa pioggia,
Talhor che'l sol verso occidente varca,
Fermo nel ciel le lagrimose ciglia,
Vegho che l'aria ancor di nube carca
In arco cinge e'l piede in terra appoggia
Di Thaumante la vezosa figlia ;
Costei non senza nuova maraviglia,
Di varii[1] et bei color con divina arte
Dipinge il cielo e col suo dorso il reggie,
Et[2] per celeste leggie
Minacciante da sè rompe et disparte
Tutte l'oscure nube che havea[3] cincte.
El vincto sol, che di ciò prende ardire,
Co'suoi raggi lor segue ropte et sperse[4],
Le quai vestite di forme diverse
Da solari arme si senton ferire ;

[1] Con varii.

[2] Poi.

[3] Che tien cincte. — En marge on lit : *alias havea.*

[4] Segue co'raggi quelle ropte et sperse. — Les corrections indiquées au moyen de renvois, qui ne sont pas toujours clairs, paraissent signifier qu'Alamanni a voulu refaire le vers comme je l'ai transcrit.

Onde di sangue al fin[1] machiate et tinte
Chiedendo al sol perdon si rendon vinte.
Et io, benché allhor lieto ognun cognoschi,
Vie più ritorno a'primi pensier foschi.
Allhor che ad noi si toglie il gran pianeta,
Cedendo luogo alla'mportuna nocte,
E'l nostro giorno ne riporta altrove,
L'herbose piaggie et le fiorite grotte
Lasciando il buon pastor, satolla e lieta
La cara greggie in ver la mandria muove.
Veggio talhor che, con tucte sua pruove
Et con la verga, oprar può tanto appena
Ch'affreni el passo a l'humile sua schiere.
Cotal di rivedere
E'figli lor vago disio le mena.
Così con lento piè al fin ne vanno
Lungo la mandria, e infra lascivo stuolo
Cercono intente l'affannato agnello,
Et ratte trascorrendo hor questo hor quello
Ritruovon liete l'amato figliuolo,
Al qual pietose il dolce latte danno,
Et poi contente infino al dì si stanno;
E'l tristo cor[2] da dolce invidia morso
Dimanda ad morte al fin presto soccorso.
Poiché dal ciel precipitando vola,
L'humida notte che la terra imbruna,
Et l'immagin di morte al mondo adduce,
Veggio le liete stelle ad una ad una
El lume rivestir[3] che'l dì ne'nvola,
Ornando il ciel di spesse et belle luce;
In fra le quai con più chiareza luce
La vaga luna che per vechia usanza
El luminoso suo fratel vagheggia;

[1] Di sangue già machiate.

[2] Alamanni avait d'abord écrit un commencement de vers : *Io lor mirando*, qu'il a ensuite barré.

[3] En marge : *alias riveştir* ; dans le texte : *ripigliar*.

Et mentre in lui vaneggia,
Hor questa hor quella nel suo corso avanza.
Fra i celesti animal lieta e sicura
Si vede andar, nè l'aguzate code
Di scorpion teme o'l dente del lione.
L'aer seren nella queta stagione
Tacer si sente, e'l mar tranquillo s'ode;
Ogni fera, ogni ucciel'senza paura
Standosi, dorme, et vuoto d'ogni cura.
Sol gli ochi miei che asciutti star non ponno
Scaccian da lor con le lagrime il sonno.
Selvatica canzon, al dolce loco
Dove la donna tua lontana stassi
Piangendo andrai, come io piangendo scrivo.
Digli che ancor per più mio danno vivo
Fra solitarie valli, fiumi e sassi,
Pasciendo[1] il cor in amoroso fuoco;
Dille ch'ogni nuova arte mi val poco
Ad raffrenar la doglia che ne sface,
Fin che negli ochi suoi non truovo pace.

13. L'authenticité de la canzone que l'on va lire me paraît discutable pour les raisons exposées ailleurs (Deuxième Partie, ch. IX, § II). Toutefois, comme elle est inédite, et que mes arguments peuvent ne pas paraître décisifs, il était nécessaire de la publier, telle que la donne le manuscrit 8583 de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. J'en respecte scrupuleusement l'orthographe, qui n'est assurément pas celle d'un Florentin, ne voulant pas trancher ici la question de savoir si elle est attribuable au poète ou seulement au copiste. Le texte occupe les feuillets 249 verso à 251 verso du manuscrit.

Padre del ciel, se dal stellato regno
Scorgi l'opre qua giù de nuoi mortali,
Et non è tutto spenta'n ciel pietade,
Pon fine a questi nostr'acerbi mali.
Affrena l'ira et tempra'l giusto sdegno
Che con tanto furor sovra nuoi cade;

[1] La correction *strugendo* pour *pasciendo* n'est pas de l'auteur; elle est de la même main qui, au début, a écrit le nom du poète.

Vedi, Signor, le nostr'alme contrade
Struggersi a ferr'e a fuoco,
Et ripieno ogni luoco
D'empi stracci et di fera crudeltade;
Et nuoi che soli ancor serviam tua legge,
Hor chi fia mai che'l creda?
Siam fatti preda, ahimè, di strano gregge.
Odi, Signor, le lagrimose strida
Del volgo inerme; ascolta i giusti prieghi
Delle sacrate vergini innocenti,
Et s'altro pur non è che muovi o pieghi
Quell'immensa bontà in cui s'affida
Tutto l'aiuto dell'humane genti,
Muovinte almanco i sacri fuochi spenti,
Gl'altar spogliati et l'arse
Reliquie 'n terra sparse,
E i sacerdoti uccisi in rei tormenti,
Scuotti l'altera man, ch'ognun aspetta
Veder con voglie accese
Di tant'offese homai giusta vendetta.
Tu vedi ben, Signor, ch'ardir non manca
A nuoi, nè tema habbiam se non del cielo
A contrastar al barbaro furore;
Non è 'n tutto [1] però fatta di gielo
La vertù nostra, benché'nferma et stanca;
Nè tutto è spento in nuoi l'alto valore.
Nostra voglia divisa in cieco errore
N'intrica, et sì n'offende;
Et quest'è quel ch'accende
L'empia gente crudel vota d'amore.
Giungne insieme, Signor, le nostre voglie;
Et delle genti fere
Haremmo altere et honorate spoglie.
Qual sì grave furor, che'ngiuria o scorno
Ti muove, o successor di Pietro [2], a sdegno

[1] *Tutta*, erreur de copie évidente.

[2] Ici le copiste a écrit en marge : *Clemente*.

Contra'l famoso tuo fiorito nido?
Perché con ogni sforzo et ogn'ingegno
Brami veder, crudel, de sangue adorno
Et di stracci et di morte'l tosco lido?
Questa dunque serà la fama e'l grido
Che t'alzerà alle stelle?
Queste son l'opre belle
Che fian del nome tuo sostegno fido?
Questo è'l merto dunque che sperar deve[1]
La tua patria meschina,
Che la ruina sua si vegga'n brieve?
Come potrai veder con gli occhi asciuti
Del nobil Arno l'onde atre e sanguigne
Rigar de sangue human le rive e i campi?
Come l'altere mura in cui si cigne
Tanta beltade, in atti horridi et bruti
Vuoi che fiamma crudel nemica avampi?
Come potrai veder, crudel, che stampi
De sangue i ferri crudi
Di pargoletti ignudi,
Et che di tanti un sol non fugga o scampi?
Come potrà tua fera crudeltade
Che'l nostro straccio e scempio
Fia nuovo esempio alla futura etade?
Spirto gentil che del Cesareo nome
Superbo vai per l'Italiche rive,
Di mille spoglie et mille palme altero[2],
Se'n te, come si dice, alberga et vive
Pietade et Fe', perché con gravi some
Ne struggi, et con voler acerbo et fero?
Volgi altrove'l valor de l'alto'mpero;
Mostri sua forza e'ngegno
In qualch'atto più degno
L'avara gente del rapace Hibero;

[1] Le vers est mal rythmé; on peut le corriger ainsi : *Questo'l merto dunque è...* ou : *Questo dunque 'l merto è...*

[2] En marge : *Carlo Quinto imperadore.*

Torni'l fero Tedesco alle sue tane,
Che quest'è'l bel paese
U'le sue 'mprese fur già tanto vane.
Volgi, Signor, a più lodate imprese
Le tue famose et gloriose'nsegne,
Dove più'n alto assai tua fama saglia.
Non son le rive già d'Italia degne
De tai rapine et di cotante offese,
Nè di tal straccio et sì crudel battaglia.
Se troppo oblio la mente non t'abbaglia,
Quest'è l'almo terreno
Ch'ebbe già'n mano'l freno
De qual altro nel mondo è che più vaglia ;
Quest'è'l bel nido ove l'aquila altera
Con tanta gloria nacque,
Che sì gli piacque, hor gli è sì acerba et fera!
Volgi gl'occhi al tuo regno et vedrai quanto
Fia meglio'n tua diffesa oprar quest'armi
Che strugger la Toscana'n ferro e'n fuoco.
Veder ogn'hor feroce'l Turco parmi
Che le Spagne et Siccilie empia di pianto,
Et d'armati guerrier copra ogni luoco.
Rhodi è'n sua mano, et tu tel prendi in giuoco ;
Et l'Ungaria si perde,
E tutto'l resto è al verde ;
Et tu noi struggi et d'altro ti cal puoco.
Soccorri al tuo fratel ch'al grand'acquisto
Magnanimo s'accende[1] ;
Quanto[2] si prende qui tutt'è di Christo.
Ma voi ch'havete'l fren d'Italia'n mano,
Signor famosi et saggi, in cui si spera
Ch'ella ritorni al suo primier honore,
Perché la madre vostr'antica et vera
Havete a possessor nemico et strano
In preda data, a sì bestial furore ?

[1] En marge : *Ferdinando d'Ungaria.*
[2] Manuscrit : *Quando.*

Pentetevi hormai, et se'l valore
Non è, sì com'io sento,
Ne i petti vostri spento,
Involti più non state in tant'errore;
Scuottete 'l giogo indegno e i gravi scorni,
Et ritornivi amica
La vostra antica pace e i lieti giorni.
Canzon, vatene 'n ciel dolente, et piange;
Mostra l'alte tue doglie,
Fin ch'a pietà s'invoglie
El Re del ciel, e'l nostro stato cangie;
Et scende'n terra poi gridando pace,
Fin che desti nel cuore
Desio d'honore a chi dormendo giace.

14. Sous ce numéro, je réunis deux courtes pièces que je n'ai rencontrées dans aucun des recueils imprimés des épigrammes de Luigi Alamanni. Elles se trouvent dans deux manuscrits de Florence, l'un de la Bibliothèque Nationale (Stroz. Cl. VII, cod. 243), l'autre de la Riccardienne (n° 2810). Le fait que ces deux manuscrits, où les épigrammes d'Alamanni se lisent dans un ordre différent, n'ont pas un rapport de parenté étroit entre eux, est une garantie de l'authenticité de ce quatrain et de ce distique.

La saggia Hebrea portando il teschio horrendo
Devota a'suoi venia così dicendo :
« Tor del mondo tiranni avari et empi
« Più piace a Dio che far altari e tempi. »

(Strozz. cl. VI, 243, f. 105. Riccard. 2180, f. 122 v°[1].)

Pria che fuor esca pensa la parola,
Che mai non torna s'una volta vola.

(Strozz., f. 105 v°; Ricc., f. 121[2].)

15. Je donne ici quelques courts spécimens de la première rédaction de *Gyrone il Cortese*, telle qu'elle nous a été conservée dans un manuscrit de Paris (Bibl. Nat., ital., n° 1071, que j'ai signalé à propos de ce poème

[1] Le manuscrit Ricc. contient le texte d'une autre épigramme sur le même sujet : *L'horribil teschio la famosa Hebrea*, déjà publiée.

[2] Ce dernier manuscrit porte par erreur : *Prima ch'esca fuor...*

(Deuxième Partie, ch. v, p. 304). Les quelques stances que je publie suffiront à donner une idée de cette première rédaction. Il y a lieu de faire observer que le texte en a été corrigé en de nombreux passages, et visiblement de la main même du poète, mais qu'il dut être soumis encore à une nouvelle révision, dont il n'y a pas trace dans ce manuscrit, avant d'être remis à l'imprimeur. En général, les corrections portent sur d'assez minces détails, les passages qu'on va lire sont ceux qui accusent les remaniements les plus importants.

L. I, st. 1-4 :

Io che giovin cantai lascivi amori
E i lor dubbi piacer, le certe pene,
Poi destai per le selve tra i pastori
Zampognie inculte e semplicette avene,
Indi l'arte e l'oprar ai buon cultori
Mostrai, ch'ai campi et gregge si conviene,
Hor dei miei giorni alle stagion mature
Canterò di Gyron l'alte avventure,
Et d'altri molti chavalieri erranti
Che'l gran Re Pandragone haveva in Corte,
Guerrier feroci et ben cortesi amanti,
Ch'hebber fermo il valor, varia la sorte.
Scenda il sacrato Apollo, et meco canti,
Et le sorelle sue mi sieno scorte,
Che se di lor virtù mi vien favore
Non hebber anchor mai più degnio honore,
Perché l'alto Francesco, il figlio Henrico,
La real Chaterina et Margherita
Con benignia udienza et core amico
Con dolci sproni a ragionar m'invita,
Qui dove lieta stampa il lito aprico
La chiara Sena, et fa così fiorita
La riva intorno che farebbe il cielo
Lasciar a Phebo, non pur Delpho et Delo.
Il buon Gyron per posa et per piacere
Stando in val Bruna, volontà gli viene
Di Danain il Rosso rivedere,
Ch'a Malohalto assai lontan si tiene.
Le sue gravissime armi, a lui leggere,

Veste, et prende il corsier che così bene
L'havea portato in mille assalti et mille,
Ch'al Xantho non cedea del fero Achille.

L. I, st. 130 :

Come mal pronte et giovin levriere[1]
Che trovon lo spumoso, aspro cinghiale,
Che ne'lacci incappato pon vedere
Girarse intorno et minacciar di male,
Ch'abbaian tutte et mai nessuna il fere,
Nè se gli appressa pur né pur l'assale,
Tal sembran esse, et ciascuna consiglia,
Nè di parlargli poi partito piglia.

L. II, st. 64 (représentée ici par deux stances).

Poscia che'nsieme sono andati un miglio,
Truovan un chavalier poco lontano,
Che l'arme intorno e'l scudo havea vermiglio,
Et gli attraversa ove più 'l bosco è piano.
Seco una donna ch'ha le chiome e'l ciglio
Canuto et rozza l'una et l'altra mano,
Crespe le gote intorno et voto il petto,
Et pareva l'Invidia al primo aspetto.
I capei sparsi havea, l'habito adorno,
Che peggiorava anchor la sua figura;
Due scudieri have, et un suo nano intorno,
Ove ogni sforzo suo pose natura
Per fare al seme human vergognia et scorno;
Con membra storte et con sembianza oscura,
Cavi occhi et piccioli ha, grossa la testa,
Da spaventare un lupo alla foresta[2].

[1] Cette octave contient une comparaison qu'Alamanni a ensuite remplacée par une autre qui lui aura paru plus gracieuse : *Quai pecorelle timide*, etc...

[2] Dans ce passage, Alamanni avait grandement forcé la caricature contenue dans le texte français du *Gyron* (f. 22; Tassi, ch. x ; il supprima ensuite cette peinture qui, apparemment, lui parut trop peu épique, et représenta la dame sous les traits les plus charmants,

Benché mostri qualche anno nell'aspetto.

L. VI, st. 117 (représentée ici par deux stances) :

La serra al suo castel dentro una torre ;
I due che poi s'accorgon dell'inganno,
Lassando l'arme ogni un d'accordo corre,
Dove ch'esso sia gito pensato hanno.
Vanno al castel, et l'altro gli fa porre
In oscura prigion ove ancho stanno.
Il traditor guerriero che gli ha in mano
Si chiama l'orgoglioso Danidano,
Che di Brehusso ch'è senza pietade
Nutrito era et strettissimo parente,
Et segue in crudeltà l'istesse strade,
Et più verso le Donne iniquamente ;
Non vale in lor virtù, non val beltade[1],
Che tutte le conduce parimente
A vergognia, a disagi, a dura morte,
D'amor nimico et di sua dolce sorte.
Hor dunque in van lo cerca et è menato
Dallo scudiero..., etc...

[1] Manuscrit *baltade*.

APPENDICE II

LES LETTRES DE LUIGI ALAMANNI

Les lettres de Luigi Alamanni nous sont parvenues en nombre restreint; jamais elles n'ont été réunies, ni par l'auteur, ni par ses amis ou ses biographes; seules quelques lettres adressées à Benedetto Varchi, une demi-douzaine, ont été copiées dans divers recueils manuscrits. Pietro Raffaelli a inséré, dans son édition des *Versi e Prose di Luigi Alamanni* (t. II, p. 455 et suiv.), dix-sept lettres dont quelques-unes n'avaient jamais été imprimées; d'autres, en petit nombre, ont été publiées çà et là, et j'en ai moi-même retrouvé plusieurs qui étaient restées inédites. En raison de la dispersion de ces lettres, il m'a paru intéressant de donner un catalogue aussi exact que possible de toutes celles qui sont venues à ma connaissance, sans oser prétendre qu'aucune ne m'ait échappé.

On trouvera donc ici, outre le texte de douze lettres inédites, conservées aux Archives de Florence et de Gênes, celui de quelques lettres déjà publiées dans des recueils où l'on ne songerait peut-être pas à les aller chercher, ou qui ne sont pas aisément accessibles. Pour celles, au contraire, qui se trouvent facilement, même dans les bibliothèques de second ordre, je me suis borné à renvoyer à l'ouvrage où elles ont paru. Enfin il m'a semblé utile de signaler sous un numéro particulier les lettres perdues, mais dont quelque trace positive nous a été conservée; il suffit, en effet, que nous connaissions la date et le lieu où elles furent écrites, à défaut de renseignements plus explicites, pour qu'elles acquièrent une certaine valeur au point de vue biographique. Au contraire, celles qui sont perdues, et dont nous n'avons qu'une indication vague ou insignifiante, sont simplement signalées à la suite de la lettre dont elles se rapprochent le plus dans l'ordre chronologique, sans faire l'objet d'un paragraphe spécial.

Je ne puis terminer ces remarques préliminaires, sans rappeler que M. R. Renier a donné dans le *Giornale ligustico* (1888, p. 194), avec le texte d'une lettre inédite, la bibliographie des lettres d'Alamanni la plus complète qui ait été publiée jusqu'alors. Son travail a naturellement servi de base au mien.

1. *Luigi Alamanni à son père, à Florence; Rome, 7 janvier 1518 (style flor., soit 1519).*

Lettre publiée par M. P. Villari, *N. Machiavelli e i suoi tempi*, 2e éd. t. III, p. 406.

2. *Luigi Alamanni à Battista della Palla, à la cour du roi de France; Venise, 21 juillet 1522.*

Publiée par Cesare Guasti, *Giornale storico degli Archivi Toscani*, vol. III (1859), p. 142. Les originaux des vingt-huit lettres publiées par Cesare Guasti sont conservés aux Archives de Florence, *Mediceo innanzi il Principato*, filza 102.

Cette lettre est entièrement écrite de la main d'Alamanni ; ce n'était pas la première qu'il adressait à Battista, car on y lit : « Io vi ho scritto altre volte lungamente ».

3. *Zanobi Buondelmonti et Luigi Alamanni au même, à la cour; Lyon, 20 août 1522.*

Giorn. stor. degli Arch. Tosc., vol. III, p. 143. L'écriture de cette lettre est celle de Buondelmonti.

4. *Luigi Alamanni au même, à la cour; Lyon, 21 août 1522.*

Ibid., p. 144; autographe.

5. *Z. Buondelmonti et L. Alamanni au même, à la cour; même date.*

Ibid., p. 145; écriture de Buondelmonti.

6. *Les mêmes au même; des environs de Genève, 22 septembre 1522.*

Ibid., p. 145; écriture de Buondelmonti. C'était la seconde lettre que les deux amis écrivaient à Battista della Palla depuis leur emprisonnement : « ... ne habbiamo già scritto un'altra in questo medesimo tenore. » Le nom de la localité où ils étaient prisonniers, laissé en blanc par l'éditeur, est inintelligible sur l'original : *In* (un signe vague) *presso a Ginevra*; l'endroit était fort rapproché de Genève, car la lettre dit : « sta apresso a Ginevra circha una legha. »

7. *Luigi Alamanni « alla sua donna » ; novembre 1522.*

Publiée par Moreni, *Saggio di Poesie inedite di L. Alamanni* (Florence, 1819) d'après un manuscrit de Florence, Magliab. cl. VII, 10, 1089 (copie assez incorrecte), et réimprimée dans les *Versi e Prose di L. A.*, t. II, p. 456.

Ce morceau peut à peine s'appeler une lettre ; il paraît avoir été composé en même temps que les stances *Poiché non son quelle promesse ferme*, inspirées par une trahison amoureuse qui remonte au 22 octobre 1522, d'après les indices fournis par le poète lui-même (voir ci-dessus, Deuxième Partie, ch. I, § 1).

8. *Luigi Alamanni et Zanobi Buondelmonti à Battista della Palla et à Giuliano Buonaccorsi, à la cour; Lyon, 21 décembre 1522.*

Giorn. stor. Arch. Tosc., III, p. 146 ; écriture de Buondelmonti.

9. *Les mêmes à Marguerite, duchesse d'Alençon ; même date.*

Lettre perdue ; elle fut expédiée en même temps que la précédente, qui en fait expressément mention : « Noi gli scriviamo... una lettera, cioè alla Duchessa ; parendovi, dategliene. » Il est encore question de la duchesse d'Alençon dans les n°s 8 et 10.

10. *Les mêmes à Battista della Palla, à la cour : Lyon, même date.*

Ibid., p. 147 ; écriture de Buondelmonti ; post-scriptum de la main d'Alamanni.

11. *Les mêmes au même ; Lyon, 6 janvier 1522 (1523).*

Ibid., p. 148 ; écriture de Buondelmonti.

12. *Les mêmes au même ; Lyon, 7 janvier 1522 (1523).*

Ibid., p. 149 ; écriture de Buondelmonti.

13. *Les mêmes au même ; Lyon, 12 janvier 1522 (1523).*

Ibid., p. 150 ; écriture de Buondelmonti.

14. *Les mêmes au même ; Lyon, 28 juillet 1523.*

Ibid., p. 185 ; écriture de Buondelmonti.

15. *Les mêmes au même; Lausanne, 18 août 1523.*

Ibid., p. 187 ; écriture de Buondelmonti. Le post-scriptum est du 20 août.

Entre cette lettre et la précédente il en manque deux ; la première avait été écrite de Lyon le 1er août, la seconde remontait au 9.

16. *Les mêmes au même ; « in campo », 19 septembre 1523.*

Lettre perdue, ainsi résumée en tête de la lettre suivante (n° 17) : « A'diciannove giorni di Settembre vi scrivemmo come Monsignor lo Admiraglio et Monsignor Marescial ci commissono che insieme con il conte Ugo de' Pepoli andassimo verso Reggio, là dove era il Signor duca di Ferrara et il Signor Rienzo da Ceri con qualche buono indirizzo per le cose nostre et per lo utile della Maestà del Re. »

17. *Les mêmes au même ; « in campo », 2 novembre 1523.*

Ibid., p. 190 ; écriture d'Alamanni. Le camp français était alors aux environs de Milan.

18. *Les mêmes au même ; « Rocca di S. Cyr », 11 novembre 1523.*

Ibid., p. 192 ; écriture de Buondelmonti. L'éditeur a imprimé, et l'original porte : « Scyr » ; voir à cet égard ci-dessus, p. 48, note 1.

19. *Les mêmes à Battista della Palla et à Giuliano Buonaccorsi, à la cour ; Orgon, 20 janvier 1524.*

Ibid., p. 211 ; écriture de Buondelmonti, sauf une partie du post-scriptum qui est d'Alamanni.

20. *Les mêmes à Battista della Palla, à la cour ; Lambesc, 2 mars 1523 (1524).*

Ibid., p. 193 ; écriture de Buondelmonti. Une autre lettre avait été écrite de Lambesc la semaine précédente.

21. *Les mêmes au même ; Aix, 10 avril 1524.*

Ibid., p. 195 ; écriture de Buondelmonti.

22. *Les mêmes au même ; Aix, 22 mai 1524.*

Ibid., p. 196 ; écriture de Buondelmonti.

23. *Les mêmes au même ; Lyon, 25 août 1524.*

Ibid., p. 198 ; écriture d'Alamanni.

24. *Les mêmes au même ; Lyon, 16 septembre 1524.*

Ibid., p. 199 ; écriture de Buondelmonti.

25. *Les mêmes au même ; Lyon, 19 septembre 1524.*

Ibid., p. 200 ; écriture de Buondelmonti.

26. *Les mêmes au même ; Lyon, 19-23 septembre 1524.*

Ibid., p. 202 ; écriture de Buondelmonti. Au début on lit : « Ieri che fumo agli xviii del presente », qu'il faut corriger en xviii si la date finale est exacte ; peut-être aussi la date de la lettre doit-elle être corrigée en 20 ; le post-scriptum est du 23.

27. *Les mêmes au même ; Lyon, 2 octobre 1524.*

Ibid., p. 203 ; écriture de Buondelmonti. La première phrase fait allusion à une lettre écrite le 30 septembre.

28. *Les mêmes au même ; Lyon, 4 octobre 1524.*

Ibid., p. 204 ; écriture de Buondelmonti.

29. *Les mêmes au même ; Lyon, 8 octobre 1524.*

Ibid., p. 206 ; écriture d'Alamanni.

30. *Les mêmes au même ; à six milles de Sion, 20 octobre 1524.*

Ibid., p. 207 ; écriture de Buondelmonti.

31. *Les mêmes au même ; Turin, 28 novembre 1524.*

Ibid., p. 208; écriture de Buondelmonti.

32. *Les mêmes au même, à Milan ; Aix, 4 janvier 1524 (1525).*

Ibid., p. 209. La lettre est signée seulement par Z(anobi) B(uondelmonti) et I(uliano) B(uonaccor)si; mais une partie du post-scriptum est de la main d'Alamanni. Sur l'année 1525 à laquelle je reporte cette lettre, en tenant compte du style florentin, voir ci-dessus, p. 49, note.

33. *Luigi Alamanni à Battista della Palla et à Zanobi Buondelmonti, à Aix ; Toulon, 18 mai (1525).*

Lettre inédite; l'autographe en est conservé aux Archives de Florence, *Mediceo innanzi il principato*, filza CIII, f. 54. Sur la date voir ci-dessus, p. 57, note 4.

Magnifici fratelli, non vi ho scripto a giorni passati, perché non ho avuto commodità come potete pensare. Io mi sto qui benissimo, et non che a disagio sto con troppo agio ; vero è che alcuna volta mi truovo qualche pidocchio, ma horamai mi sono avvezzo et mi paiono perle. Hoggi sono venute novelle de'quattordici di Genova come il Re debbe essere per tutto il XXV di questo imbarcato a Rapalle, chi dice per Napoli, chi per Hispagna ; ma di certo debbe essere tramutato di là donde si truova. Questa armata andrà fuori presto per questa cagione ; ma in verità che la armata nemica è tale, et la nostra di qualità che più tosto si andrà a far suo debito et a vedernelo portare che a combatterla o a riscuotere il Padrone ; et maxime che loro imbarcheranno tanti fanti Spagnuoli che appena la potremo riguardare da lunge. Dicono da Genova anchora come a Roma si è bandita lega intra lo imperadore et il papa contro agli infedeli et a qualunque altro disturbatore della buona et quieta pace di Italia, et gridano Capitano di detta lega Ferdinando, fratello dello Imperadore. Gli Hispagnuoli hanno mandato 3ooo de'loro et altrettanti de'lanzeghenes in sul Polesino di Rovico per condurre a' loro desii, secondo le chieste fatte [da'Vin]itiani, i quali stanno anchor forte, et hanno messi 2000 fanti in Padova. Dicono che i Svizzeri

mostrono di voler prender l'arme et fanno apperecchi grandi. La Fiandra si è in gran parte ribellata et presa l'arme contro lo imperadore. Et con tutto che qui davanti venissino nuove in contrario, si è detto per certo in Genova che gli Inghilesi non scend[o]no questo anno in Piccardia ; saràcci in tutte queste cose del vero et del falso, a quello che qui giudichiamo. Di nuovo non ho altro ; di me non...[1] se non bene, et fra quattro giorni al più lungo andrò anchora io a liberare il Re, potendo ; et a voi mi raccomando. Come sono *(sic)* tornato dal primo viaggio, mi verrò a riposare quattro giorni con voi. Dio vi guardi. In Tholone, il giorno XVIII di Maggio. Fratello L. A.

Au verso : A'miei Magn^ci^ et Hon^do^ *(sic)* Fratelli
Mess. Batista della Palla et
Mess. Zanobi Buondelmonti
In Ays.

34. *Le même aux mêmes, à Aix; Toulon, 15 août 1525.*

Lettre inédite ; l'autographe en est conservé dans la même section des Archives de Florence, *Miscellanea senza numerazione*.

Magnifici et Honorandi Fratelli, Io mi truovo anchora qui in Tolone, ma tra quattro giorni, non vi mutandosi sententia, spero che andremo fino in Hispagna ad accompagnare M^a^ la Ducessa, la qua[le] come sapete dee esser in Acquamorta tosto, donde tornate due galere del Barone che hanno portato Mommoransi in Catalogna, noi tutti partiremo. Di nuovo qui si intende da Lione come [i V]initiani non hanno anchora accordato nè sono per accordar con lo Imperadore, anzi mandono a chieder alla corte di seguitare la lega incominciata, aggiugnendo di più che vogliono ad ogni loro bisogno di Francia 6000 fanti et 600 huomini d'arme ; et quando così voglino, domandono capitano di questi il conte di S^to^ Polo, il quale in questo suo fuggirsi et in Francia et in Italia ha acquistata grandissima riputazione, havendo dimostro in essa et coraggio et prudentia molta. Alla sopradetta lega de'Vinitiani si accosta il Duca di Bari (il quale hora mai

[1] Il manque un mot après *di me non*, qui se lit à la fin d'une ligne, et le bord de la feuille est usé.

si rende per mille vie certissimo di dovere dallo Imperadore essere privato del Ducato) et aspetta per donna Madonna Renea. Il duca di Ferrara è offertosi capitano della detta lega. I Fiorentini alla scoperta dicono che vi entrono; il Papa non si scuopre, ma sottomano offera *(sic)* danari, et questa medesima novella ci è anchora per via di Genova. I Franzesi tengono per fatta la pace con lo Imperadore, et vanno licentiando tutte le fanterie et lanzeghenecch et Italiane *(sic)* et aventurieri che sono nel Regno. Con Inghilterra hanno conchiusa fermamente pace per trenta anni, ma non si sanno le conditioni. Il duca di Borbone ha ottenuto salvo condotto in Francia per andare in Hispagna, et a Genova mette in ordine due carracche per il suo passaggio. Madonna la Ducessa ha salvo condotto in Hispagna per 600 cavalli, intra i quali non ne sono italiani nessuno, perché lo Imperadore ha dimandato di gratia che in questi maneggi tra lui et la corte non si intervenga alcuno instrumento italiano; la ca[gione] non si sa; per mare harà 15 galere con le tre di Rhodi che sono state ferme in Boccoli per questo effetto. Il Cardinale Salviati si truova fuori di Barzalona, che non lo vogliono accettare dentro come legato; ha spacciato alla Corte, et attende la risposta. Pagolo Vettori è con le galere nel porto di Palamosa in Catalogna, non molto lunge di Barzalona. Intendesi il Marchese di Pescare et il Duca di Sessa non essere nella migliore opinione del mondo con lo Imperadore, nè loro medesimamente troppo contentarsi di lui. Intendesi anchora per via di Hispagna il gran cancellieri dello Imperadore in ogni modo volere essere cardinale, et che sarà senza dubbio. Di nuo[vo] qui non è altro, salvo che sto bene, et mi vi raccomando, et pregovi mi scriviate per lo apportatore di vostro buono essere et mi avisiate qualche uno de'vostri pensieri. Io dopo questa gita, o se non questa una altra in Italia, vi verrò a vedere costì se vi sarete; se non vi rivedrò altrove di lì a non molto tempo. Mon^re^ Tresoriere so che non si truova costì al presente. Quando gli scriverrete, raccomandatemi a lui. Il mio rivedervi sarà dopo gli otto o quindici di Settembre, piacendo a Dio. Dio vi guardi. Il giorno XV di Agosto MDXXV.

Vostro fratello L. A.

Lo apportatore di questo è Mess. Piero Tommaso, huomo di questa terra molto da bene et molto amico del Sor Cap^o^; essendovi il Tresoriere, raccomandateglielo; non vi essendo, dategli buone parole, mostrandogli che io lo ho raccomandato. Cynthia sarà qui domani, ma non harà nè galera nè brigantino, perché qui non si attende al partire in Hispagna altro che buon vento.

Au verso: Ai miei Mag^ri^ et Hon^di^
fratelli Mess. Batista della
Palla et Mess. Zanobi Buon-
delmonti.

Alla Tresoreria in Ays.

35. *Luigi Alamanni à Bernardo Altoviti; Lyon, 1er jour de l'année 1526.*

Lettre dédicatoire des *Salmi*, publiée dans le 1er vol. des *Opere Toscane di L. A.*, p. 419, puis dans les *Versi e Prose di L. A.*, II, p. 455. La leçon qu'en a publiée l'auteur, en 1532, diffère quelque peu de celle que portent les mss., certainement antérieurs; aussi a-t-il paru intéressant d'en donner ici le texte primitif, tel, sans doute, qu'il fut envoyé à B. Altoviti. Les mss. auxquels je l'emprunte sont conservés à Florence, deux à la Bibl. nazionale (cl. VII, 10, 676, et cl. VII, 7, 726; le premier de ces mss. a été copié à Avignon en 1528), et un à la Laurentienne (cod. Strozz. 170).

Il più delle volte, Bernardo mio honorando, suole advenire che si come le battiture rendono più ubidiente il cane al suo signore, cotale le infirmità del corpo più fanno gli huomini obsequenti verso il comune creatore di tutte le cose, et de' lor commessi falli più dolenti. Io che nel passato Ottobre mi trovai sopra il mare non lunge a'toscani liti, intra l'Elba e'l Giglio, oppresso da così perigliosa et acuta malattia che ben vidi la morte in volto, et fino all'uscio corsi del suo albergo il quale advenga che chiuso trovassi, sono non per tanto restato da poi per tal maniera admonito di quanta sia la fragilità delle cose umane et di quanto poco sia quello che ne possa fare et perdere et recuperare la beatitudine del cielo, che meco medesimo nello advenire deli-

berai che non pur la morte, come in quel tempo, ma nullo altro quantunque minimo accidente mi potesse trovare non optimamente apparecchiato a lasciar questa sempre per miglior vita. Perchè non ben fermo anchor nella sanità prima, mi misi con quella più divotion che Dio mi diede a scrivere i presenti Salmi penitenziali, i quali a voi mando, Bernardo mio carissimo; però che essendo hoggi il giorno primo dell'anno, nel quale è universal costume di tutto il mondo di honorar con qualche bel dono i diletti amici, et io non conoscendo altro più charo amico di voi, nè mi trovando hora altro più pretioso dono di questo, ragione mi sforza che vostro sia; nè a voi sia dunque grave in mio nome, qualunque e' si sia, et di prenderlo et di conservarlo, et a voi senza fine mi raccomando. In Lione, il giorno primo dell'anno MDXXVI.

36. *Luigi Alamanni aux « Dieci di Libertà »; 30 octobre, 8 et 9 novembre 1527.*

Lettres perdues; leur existence ressort des documents publiés à l'Appendice III sous les numéros 2 et 3. Alamanni était alors commissaire général à Livourne, et il rendait compte aux Dieci de la façon dont il s'acquittait de sa mission.

37. *Luigi Alamanni au gonfalonier; Gênes, 15 avril 1529.*

Lettre inédite; l'autographe en est conservé aux Archives de Florence, *Signori, Carteggio, Responsive*, vol. 42, f. 159.

Illmo mio S^re^. Lo apportator di questa è Niccolaio Morfino genovese, il quale per conto di certi grani scaricati in Livorno fino nel MDXXI, come a bocca potrà V. Ex^tia^ intender da lui, il S^er^ Capitano S^ore^ Andrea Doria mi ha commisso che io ne scriva a V. Ex^tia^ et la supplichi che sia contenta di fargli ogni favore et aiuto, che si vegha che non gli sia fatto torto; perché questa è persona che egli stima molto. Per tanto prego V. Ex^tia^ che voglia fare quello che porta il dovere; il detto S^er^ Capitano ne harà a V. Ex^tia^ obligo eterno, et così mi ha detto che io scriva, et io non potrei ricever da V. Ex^tia^ gratia che io più stimassi, nè mi occorre altro, perché di nuovo non ci è altro

di poi l'ultima che ho scritta a V. Ex^tia^, alla quale mi raccomando, pregando Dio che la faccia felice. In Genova, il giorno xv di Aprile MDXXVIIII.

Il D. V. Ex^tia^ S^re^.

Luigi Alamanni.

Au verso : Allo Illmo et Exmo
Gonfaloniere della
R. P. Fiorentina.

Cette lettre était accompagnée de deux autres, l'une d'A. Doria (même date) et l'autre du Doge et des gouverneurs de Gênes (14 avril), toutes deux relatives à la même affaire. Le Génois Niccola Molfino (et non Morfino comme écrit Alamanni) réclamait 639 sacs de froment qui lui avaient été confisqués à Livourne en 1521.

Les derniers mots de la lettre d'Alamanni montrent que celui-ci avait déjà écrit de Gênes au gonfalonier ; il était donc dans cette ville dès la première moitié d'avril.

38. *Luigi Alamanni aux « Dieci di Libertà » ; Gênes, 4 mai 1529.*

Lettre publiée par P. Raffaelli (*Versi e Prose di L. A.*, II, p. 457), d'après l'autographe conservé aux Archives de Florence, *Carte Strozziane*, vol. 96, p. 59.

Le 5 mai de la même année, Alamanni écrivait à un ami une lettre qui devait contenir à peu près les mêmes choses. C'est l'ambassadeur vénitien Carlo Capello qui nous l'apprend : « La lettera io l'ho veduta e conosciuta la mano, ed è scritta ad un suo e mio amicissimo. Mi è parsa di qualche importanza, massimamente che il detto Luigi ha scritto l'istesso a questi signori, dicendo loro che se non aveva altro in contrario da loro, anderebbe in ogni modo. Questi signori hanno tenuto detta lettera secretissima, ed avendo io domandato loro se avevano avvisi dall'Alamanni, mi risposero che no, e che era come uomo privato. Da poi sono stati colla pratica ed hanno deliberato di non rispondere all'Alamanni, in modo che se ne andrà col Doria. » (Albèri, *Relaz. degli ambasc. ven.*, série II, vol. I, p. 115. Alamanni revint à la charge dans les deux lettres signalées sous le numéro suivant.

39. *Luigi Alamanni aux mêmes ; Gênes, 26 mai et 1er juin 1529.*

Lettres perdues. Un fragment de la première est conservé dans une lettre de Carlo Capello en date du 6 juin : « Delle cose di Cesare si ha una lettera dell'Alamanni particolarmente, data in

Genova de'26 del passato, della quale io ho veduto un capitolo, che dice queste proprie parole. L'imperatore è in Barcellona, e qui aspettiamo d'andar per lui; ma io dubito che non indugiamo troppo, perché si va molto prolungando. » (Albèri, *Assedio di Firenze*, p. 33.) Sur la lettre du 1er juin et la réponse qui y fut faite, voir Appendice III, n° 4.

Le souvenir d'une autre lettre d'Alamanni écrite également à Gênes le 1er juin, à quelque ami, en France, est conservé dans une lettre de Baldassare Carducci aux « Dieci di libertà », en date de Paris, 12 juin: « Da altro canto vedendosi i preparamenti et apparati grandissimi et prompti (di Carlo Quinto) per passare di costà et sollecitare la passata di M. Andrea Doria, come per lettere di Luigi Alamanni, del primo, di Genova, s'intende qui... » (Arch. de Florence; *Carteggio dei Dieci;* responsive, vol. 135, f. 270.)

40. *Luigi Alamanni aux « Dieci di Libertà » ; Barcelone, 7 juillet 1529.*

Lettre perdue ; l'existence en est attestée par le document publié à l'Appendice III, n° 5. Il en reste encore un autre souvenir, avec une légère différence de date, dans une lettre d'Andrea Ricasoli à Ceccotto Tosinghi, Pise, 16 juillet 1529; on y lit en effet : « Ieri mi pare ci fussi lettere di Luigi Alamanni, di Barzalona, delli VIII, per uno mandato a posta, che rafferma quanto l'aviso ebbe vostra S. dall'amicho, et di più che lo Imperadore era achordato chol pontefice, e fatto parentado d'una sua figliuola bastarda chon Lesandro, et rimettere esso Pontefice qui come solea, e di molti altri particholari che non ho possuto anchora intendere. » *(Inventario delle carte Strozziane del R. Archivio di stato in Firenze*, série I, vol. I, p. 341.)

41. *Aux mêmes; Gênes, 6 août 1529.*

Lettre perdue ; le n° 6 de l'Appendice III en fait connaître la teneur. Voir aussi Falletti, *Assedio di Firenze*, I, p. 361, où se lit un extrait de la *pratica* du 7 août, où il est question de cette lettre.

42. *Aux mêmes ; Savone, 11 août 1529.*

Lettre perdue; voir Appendice III, n° 8. Une analyse de cette lettre se lit dans une lettre des Dieci à Zanobi Bartolini en date du 14 août *(Legazioni e commissarie dei Dieci*, vol. 46, f. 141 verso) : « Questa mattina habbiamo lettere da Luigi Alamanni

delli XI da Savona, per le quali significa essersi presentato alla Maestà Cesarea secondo la commissione, et fattole intendere la creatione delli ambasciadori ; della quale afferma essersi assai rallegrata, et monstrarsi assai bene disposta verso la città. » Voir aussi une lettre de Carlo Capello dans Albèri, *Assedio di Firenze*, pp. 98-99.

43. *Aux mêmes ; Gênes, 14 août 1529.*

Lettre perdue ; voir Appendice III, n° 10. Une lettre des « Dieci » à Zanobi Bartolini, 16 août (*Ibid.*, f. 144 verso), nous donne encore une idée de son contenu : « Da Luigi Alamanni habbiamo lettere de'XIIII; mostra buona dispositione in quel principe verso questa città ; non di meno non si è potuto ottenere che scriva al Principe d'Oranges che fermi le genti sue, il che dice non poter fare se prima non intende in che modo habbia a vivere con la nostra città. » L'ambassadeur de Modène à Florence cite aussi cette lettre d'Alamanni, ainsi qu'une autre du 12, d'où il avait recueilli certains renseignements d'un caractère essentiellement militaire, sur les troupes débarquées en Italie par Charles-Quint (Arch. de Modène, *Cancell. duc.* ; ambasc. e agenti estensi a Firenze; A. Guarini, B. 14). Sur la fin de non-recevoir opposée par l'empereur à la requête d'Alamanni, voir particulièrement Appendice III, n° 10.

44. *Aux mêmes ; Gênes, 19 août 1529.*

Lettre perdue ; on lit dans une lettre des « Dieci » à Bartholommeo Gualterotti, 21 août (*Ibid.*, f. 144 verso) : « Da Luigi Alamanni hieri havemo lettere de'XIX, con esse uno summario di capitoli conclusi nell'accordo di Cambrai. » Voir dans Albèri, *Assedio*, p. 103, une lettre de C. Capello d'où il ressort que c'est Alamanni qui a le premier communiqué à Florence les principaux articles du traité de Cambrai : « Son fatto certissimo essere stati mandati dal detto Alamanni, il quale afferma di averli dalli secretari dell'imperatore, in modo che non si può d'essi dubitare ; ed io havendo voluto vedere l'esempio mandato, ho riconosciuto la mano di esso Alamanni. »

45. *Luigi Alamanni à Francesco Tosinghi, commissaire à Pise ; Gênes, 14 septembre 1529.*

Lettre publiée par P. Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.*, II, p. 461. L'autographe est conservé aux Archives de Florence, *Carte Strozziane*, filza 65, p. 220.

46. *Le même au même ; Gênes, 7 octobre 1529.*

Lettre publiée avec la précédente, p. 460 ; l'autographe est dans le même recueil, p. 13.

47. *Aux « Dieci di Libertà » ; Gênes, 18 novembre 1529.*

Lettre perdue ; c'est encore Carlo Capello qui en a conservé le souvenir (*ibid.*, p. 154). « Hanno avvisi da Genova da Luigi Alamanni de'18, come i Genovesi avevano ricevuto un breve dal pontefice, e che per satisfare a Sua Santità avevano levato il commercio con Firenze acciò che questi signori non si servissero del denaro loro. »

C'est probablement à cette même lettre que font allusion les Dix, lorsque, écrivant à Alamanni le 25 novembre, ils disent que le pape persécute Florence de toutes les façons (voir Appendice III, n° 15).

48. *Le même aux mêmes ; Gênes, 1er et 3 décembre 1529.*

Lettres perdues ; Alamanni y expliquait comment avaient échoué les négociations dont il avait été chargé auprès d'A. Doria (voir Appendice III, n° 16).

49. *Luigi Alamanni aux Commissaires de Pise ; Gênes, 20 janvier 1529 (1530).*

Lettre perdue ; c'est dans une lettre des commissaires de Pise aux « Dieci » qu'il en est fait mention : « Hier sera ricevemmo lettere da Luigi Alamanni, de'XX del presente. » (Lettre datée du 31 janvier, aux Archives de Florence, *Carteggio dei Dieci*, responsive, vol. 132).

50. *Le même aux « Dieci di Libertà ; Gênes, 26 mars 1530.*

Lettre inédite ; trois exemplaires en ont été conservés, mais non autographes (*Carteggio dei Dieci*, responsive, vol. 150 (anc. 148), et *Carteggio de'Signori*, cl. X, d. 1, 166) ; Alamanni avait fait expédier ces copies par des routes différentes pour être plus sûr que la lettre arriverait à destination. Ce détail prouve déjà suffisamment quelle importance il attachait à ce qu'il faisait savoir aux magistrats florentins. En outre, la plus grande partie de la lettre est chiffrée (deux grandes pages), et il a été malheureusement impossible d'en retrouver le chiffre, malgré toute la bienveillance avec laquelle les archivistes compétents se sont mis à ma disposition ; je ne puis donc publier de cette lettre que deux courts fragments, insignifiants, le commencement et la fin.

Le même jour, Alamanni écrivait une lettre, entièrement chiffrée aussi, aux Commissaires de Pise, si l'on en juge par la formule qui précède la signature : *Il D. V. S. come fratel minore L. A.* (Carteggio dei Dieci, responsive, vol. 150).

Quelques lumières sur le contenu de ces deux lettres, écrites le même jour par Alamanni, nous sont fournies par la correspondance des Dieci avec le poète à ce moment (Appendice III, nos 18 et suivants).

Magci miei Sri, vedendo le cose andar più in lungo che altri non si pensava, et trovandomi in grado.....

Nè mi occorre altro se non raccomandarmi humilmente ad V. S. et pregando che per via di Pisa mi faccin risposta, ricordandomi se loro occorre altro, et io fo lor fede che son paratissimo ad ogni cosa in lor servitio, nè penso ad altro giorno et notte, pregando Dio che ci exaudisca de'nostri giustissimi desideri. In Genova, il giorno XXVI di Marzo MDXXX.

Il D. V. S. Humilissimo Sre.

Luigi Alamanni.

Au verso : A'Magci miei Sri i Ser Dieci di Libertà et Pace della Repca Fiorna.

51. *Aux mêmes; Gênes, 14 avril 1530.*

Lettre perdue ; il en est question dans les premières phrases du document n° 20 de l'Appendice III, et ce document en fait connaître le contenu.

52. *Aux Commissaires de Pise; Gênes, 25 avril 1530.*

Lettre inédite; Archives de Florence, *Carteggio de'Signori*, cl. X, d. 1, 166, f. 276. Comme la lettre ci-dessus (n° 50) et cinq autres contenues dans ce volume (ci-après nos 55, 56, 57, 58 et 59), cette lettre n'est pas écrite de la main même d'Alamanni.

Magci Ser Commri. Per le ultime, de' XVIII del presente, intesi come V. S. havevon havuto la parola di Giovan Serristori, et di poi per il medesimo havendo la ricevuta da V. S., compresi come haveva messo ad esecutione quanto io gli havea commesso, et mi piace che V. S. sien del medesimo animo che sono io, cioè di riservar quegli al bisognio disegniato et a

qualche altra cosa in compagnia, la quale benché anchor non sia venuta, ho pure speranza che non debba mancare; et non ho anchor risposta da Lione del corriere mandatovi, ma lo aspetto d'hora in hora; et subito che sia arrivato o col sì o col no, V. S. n'haranno novelle certe. Ho ben lettere di Lione de'XVIII del presente, et non havevono anchora ricevute le mie de'XVI; scrivonmi haver ricevuto da'mercatanti d'Inghilterra per questo medesimo affare ducati mille et sessanta, et subito che megli manderanno, insieme forse con altri, ne farò il medesimo che de'passati. Sonci date buone speranze di verso quei paesi et di non piccola importanza, per le quali mi son subito mosso ad espedire il presente apportatore per advisar di tutto i Sor Dieci, et ne mando due copie ad V. S., pregandole che alla arrivata, senza nessuno indugio, sien contente d'inviarle a Firenze per due vie, acciò che una al manco ne arrivi a salvamento, perché come ho detto importon molto; et perché io so che subito giunte in Firenze ne sarà fatto risposta, et mandata ad V. S., le supplico che, senza perder punto di tempo, subito mi mandin le risposte per huomo espresso et fidato, et quando costì non havessin commodità di tal persona, piacerà loro di fermar costì il presente apportatore due o tre giorni, tanto che egli medesimo me le possa portare; et in caso che ad V. S. non manchi tal instrumento, lo potranno rinviare indietro come l'altre volte; et quando manderanno a Firenze, mandino prima di questi due piccoli pieghi di lettere quello ch'è un pochetto più lungo, perché vi sarà il duplicato delle altre. Ho ricevuto dallo Imbasciadore di Francia, oltre a quelle che mi scrive, due lettere; l'una per i Mag^ci^ Sor Dieci, et l'altra per V. S., le quali tutte a due saranno con queste. Et perché quella di V. S. è in cifra, et stava in dubio se V. S. havevon costì il riscontro, mi commette per la sua che io la faccia diciferare et la mandi loro, et così ho fatto. Quella sua che va a'Dieci è il duplicato d'una de'XXX di Marzo; questo dico acciò che essendo troppo gran piego, V. S. non guastino il modo di mandar le mie per mandar quelle, perché non son di molta importanza, et le mie importon pur assai. Ma quando pure sia commodità di mandare et l'una et l'altra, sarà meglio. Nè di questo ho da dire altro.

Di nuovo qui non è altro se non che fra due giorni partiranno di qui tutte le galere che ci si truovono, le quali son XXIX, per andare in Catalognia ove s'intende dovere andar fra pochi giorni Barbarossa con cinquanta vele, fra fuste et galere, et si fa giudicio che senza haver contrasto, oltra ad infiniti danni che farebbe in quelle parti, si farebbe padrone di Eviza et forse di più avanti. Non si è anchora resoluto se sopra questa armata si andrà la persona del S^re^ Andrea Doria, ma per i più si stima di sì, benché egli medesimo anchor nol sappia. Emmi stato detto da persona ch'il più saper certo, come il papa ha fatto gran lamenta *(sic)* con lo Imperadore della poca advertenza che hanno questi suoi capitani in questa guerra, et come vi entrono spesso vettovaglie, et che gli sono state risposte buone parole assai, et non altro. Nè ho più che dire ad V. S. se non che son sempre a'comandi di quelle, alle quali mi raccomando senza fine, pregando Dio che le faccia felici. In Genova, il giorno XXV di Aprile MDXXX.

Post scripta. — Non si maraviglin V. S. se io non rispondo loro in cifra, perché la fretta ne è cagione, et poi mandando persona espressa et fidata per mille pruove come è questa, non mi è parso necessaria *(sic)*. Et di nuovo mi raccomando loro, pregandole che mi scrivino di quelle nuove che haranno. Della gratia fatta al Panutio senza fine ne ringrazio V. S. et perché quelle mi addomandon il che et come sta la cosa sua, appresso lo dico loro. Giovambatista di Francesco Panuti trovandosi nel 1521 in cotesta terra, a dì XI ovvero XIII d'Ottobre di detto anno, passando in sul Ponte Vecchio, fu assaltato da Filippo di Rinieri Quaratesi, di maniera che detto Giovambatista faccendo difesa, come è noto a molti, ammazzò detto Filippo, et desidera essere rimesso non altrimenti che gli altri sbanditi che sono stati gratiati; et però prego senza fine V. S. che si degnino fargli tal gratia, et mandarmi la patente in buona forma per il presente apportatore, che ne resteremo, et detto Panutio et io, sempre obligatissimi ad V. S. Et di nuovo a quelle come di sopra estremamente mi raccomando. Il di V. S. minor Fratello.

Luigi Alamanni.

Au verso : A'Mag^ci^ Sor Com^o^ di Pisa.

53. *Aux « Dieci di Libertà » ; Pise, 4 et 5 mai 1530.*

Lettres perdues; voir Appendice III, n° 21. Alamanni conseillait aux Dix de donner pouvoir à quelqu'un, à Lyon et en Angleterre, pour engager officiellement Florence à rembourser les sommes que pourraient lui envoyer les marchands florentins fixés à l'étranger. C'est ce qui résulte encore de deux fragments de lettres que voici. La première est adressée par les Dix à B. Carducci, 10 mai: « Luigi Alamanni ci scrive essere advisato da Lione et d'Inghilterra come saria molto a proposito che nell' uno et nell'altro luogo fusse chi avesse auctorità di obligare la città per qualunque somma di danari si accattasse per li servitii di quella... » L'autre est adressée à Bernardo Altoviti « consolo della natione fiorentina in Lione », même date: « Sarà con questa uno mandato in persona tua, per il quale ti si da auctorità di obligare la città per qualunque somma di danari tu accattassi per li servitii di quella, la qual cosa habbiamo fatto mossi da'consigli di Luigi Alamanni, il quale ci ha fatto intendere che essendo costì in alcuno tale auctorità, si daria facilità al fare di quelle provisioni che più ci sono necessarie... » (*Legazioni e Commissarie de' Dieci*, vol. 47).

54. *Aux mêmes ; Pise, 15 mai 1530.*

Lettre perdue; Alamanni y demandait l'autorisation de se servir de 200 ducats, probablement sur les sommes qu'il avait reçues pour le compte de Florence; voir App. III, n° 22. Cette lettre a été certainement écrite de Pise, car la suivante nous apprend qu'il ne rentra à Gênes que le 22 mai.

55. *Aux Commissaires de Pise; Gênes, 27 mai 1530.*

Lettre inédite ; voir les observations placées avant la lettre n° 52.

Mag^ci Sor Comm^ri. Io arrivai qui per la gratia di Dio Domenica che fummo a'XXII, et di poi la mia arrivata, ho havuto due di V. S. mandatemi per quegli huomini di Gherardo Bartholini, et mi piace di havere inteso che le S. V. habbin mandato a Sor Dieci le sustanze et copie dell'une et dell'altre, et le prego ad voler sollecitar lor S^rie che mi mandin risposta il più tosto che si può, perché il tempo hoggi importa molto. Ho inteso la difficultà che mette l'oratore in Francia .....[1], della quale io ho

[1] A cet endroit l'original contient huit chiffres, dont le premier, 7 (répété quelques mots plus loin) signifie: *l'oratore fiorentino in Francia* (B. Car-

scritto lungamente al detto oratore, mostrandogli che questa è una difficultà che non importa niente, per che quando dal re di Francia[1] si havessino le cose promesse, si potrebbe bene commodamente satisfare ad Antonio Doria[2], et se dicessi che si fussi mancato al Doria, gli ho replicato che no, perché non essendo anchor libero di potere venire a questa volta, et le cose nostre non potendo aspettare, è stato forza .....[3], et si farà il medesimo del Doria, come fia la commodità, perché non sono però insieme incompatibili, ma Dio voglia che queste non sien delle difficultà che soglion metter quegli che non voglion far niente, il che non spero però del re di Francia. Subito che fui arrivato, espedii in poste con diligenza lo Aiolle, il quale a quest' hora, piacendo a Dio, sarà arrivato, et scrissi con quella caldezza che fu possibile, et così farò sempre, tenendo di tutto advisati i Sor Dieci et V. S. Lo Imperadore si dee trovare a quest' hora in Augusta, molto mal visto dagli amici di fra Martin Luther; non so quel che s'habbi a fare. Il Sor Andrea Doria starà anchor fuori più di due mesi, che ci verrà molto a proposito, et segli son mandate pochi giorni sono nuove vettovaglie. La restitutione de' figli del Re par che vada un pochetto in lungo, pure Dio ci aiuterà in ogni modo. Intendo come Empoli è stretto, ma che tien forte, et a Dio piaccia di conservarlo. Raccomandomi ad V. S. quanto più posso, et le prego a darmi nuove di loro spesso; et Dio le faccia felici. In Genova, il giorno XXVII di Maggio MDXXX. Piaccia ad V. S. dar ricapito alle incluse per a Sor Dieci.

Il di V. S. come minor fratello,

Luigi Alamanni.

Au verso : A'Mag^ci^ Sor Com^ri^
G. di Pisa come
fratelli Honor^di^.

ducci), et le dernier, 2, désigne Antonio Doria, qu'il s'agissait alors d'envoyer à Pise pour commander les forces de Florence; voir Appendice III, n° 2½. Cette interprétation est fournie par une note, malheureusement très incomplète, contenue à la p. 83 du recueil d'où sont extraites ces lettres, et où quelques chiffres sont expliqués.

[1] Le texte porte : *dal 6* ; de même un peu plus bas.

[2] Le texte porte : *al 2* ; et de même plus loin à deux reprises.

[3] Plusieurs chiffres, dont je n'ai pu avoir la clef.

56. *Aux mêmes; même date.*

Lettre inédite ; ce n'est en réalité qu'un post-scriptum à la précédente, mais sur une feuille distincte, et avec son adresse particulière.

Post scripta. — Di poi che havevo serrata la lettera, è venuto un brieve dal papa a questa Signoria, che molto cordialmente si duole ch'ella lasci entrare in cotesta città sobvenimenti di qualunque sorte, massime sapendo che quegli che vi son dentro son inimici et della S. R. Chiesa et della M^tà Cesarea. Pare che questi Signori habbin ordinato di tener due fregatte armate verso Porto Venere a questo effetto; ma tanti ci venissin danari, quanti ho speranza et con mezzi et con inganni di condurre costì a salvamento! Puossi pensare, poi che attendono a si piccole cose, che non sieno in molto buona speranza; che a Dio piaccia. In Genova, il giorno XXVII di Maggio 1530.

Il di V. S. come minor fratello,

Luigi Alamanni.

Au verso : A' Mag^ci S^er Com^ri
di Pisa Hon^di.

57. *Aux mêmes; Gênes, 2 juin 1530.*

Lettre inédite ; même observation que pour le n° 52.

Mag^ci S^er Comm^ri. Io scrissi a'XXVII del passato a V. S. et detti lor nuove della mia arrivata in questa terra. Di poi questa mattina ho havuto una di V.S., de' XXVIII di Maggio, che mostron non haver ricevuta la mia, di che non mi maraviglio, ma a questa hora doverrà essere arrivata per quel ch'io stimo. Ringratio V. S. delle buone nuove et delle buone speranze che mi danno d'Empoli et dell'altre cose, le quali a Dio piaccia di prosperare sì come io tengo per certo.....[1]. Et io di quel che occorrerà non mancherò tenerne bene advisati V. S. giorno per

[1] Deux lignes et demie de chiffres.

giorno; et il non essere dopo la mia partenza di costì occorsa cosa che importi molto, è stato cagione che io non harò così satisfatto a V. S. con scriver tosto. Di nuovo non ci è altro. Del Sor Andrea Doria non si ha nuove più giorni sono; et qui fino in sul porto di Genova vengon le fuste, come haranno inteso V. S.; pur quando bisognierà, si andrà circunspetto ad ogni cosa.....[1]. Priego V. S. che mi scrivino spesso et mi advisino le nuove che corrono, acciò che non solo ne stia con l'animo riposato, ma ne possa anche far parte in quei luoghi ove bisognia intrattenere huomini et dove son ricercho. Raccomandomi ad V. S. priegando Dio che le faccia felici. In Genova, il giorno II di Giugnio MDXXX.

Sarà con questa una dello Imbasciadore di Francia, venuta questa mattina per ad V. S., et una per a'Sor Dieci, insieme con un mio picciol piego per a'detti Sor Dieci; et havendo V. S. risposta da detti S^ri^, le priego di mandarmela con diligenza, perché m'importa.

Il di V. S. come minor fratello.

Luigi Alamanni.

Au verso: A'Mag^ci^ Sor Com^rio^
di Pisa miei Hon^di^.

58. *Aux mêmes; Gênes, 5 juin 1530.*

Lettre inédite; voir l'observation au n° 52.

Mag^ci^ Sor Comm^rio^. Di poi l'ultime mie scritte ad V. S. de'II del presente, ci è venuto la certezza per più bande della perdita d'Empoli, la quale quanto dispiacer mi habbi dato, V. S. lo giudichino per lor medesime. Et mi par veramente che ci sia stato serrato un occhio per il quale vedevamo il principio della strada della salute nostra; pur ci bisognia haver patienza et ringratiare Dio, poi che tutto, anchor che non ce ne accorgiamo, opera in beneficio comune di tutti noi. Non so che mi dire ad V. S. se non che hora è venuto il tempo nel qual conviene accignierci a

[1] Deux lignes et demie de chiffres.

combatter contra i colpi della Fortuna, nè si advilire in conto alcuno, et pensare che la virtù, la prudenza et la fortezza è un thesoro che quasi non si mostra nè si spende in altre occasioni nè in altri tempi se non in questi o simili a questi tempi. Ma per non dir ad V. S. cose che sanno tanto più che non so io, quanto elle sono di più esperienza, di più scienza et di più età, lascierò stare il parlarne più. Credomi che a quest'hora doverranno haver pensato ad veder di fare il più presto che fia possibile quelle ricolte che saranno all'intorno per ridurle dentro; et anchora quanto a'vini, visto che tutti questi di riviera son loro interclusi, doverranno haver pensato se di verso Corsica o di verso l'Elba se ne potrà far qualche provvisione per a tempo; et io di qua non mancherò di sollecitare i mercatanti di Lione a fare qualche grossa incetta di vini di Provenza per Livorno et Pisa, per haver commodità di poterne così fornire la cittadella et di Pisa et di Livorno, come la terra costì. Credomi che la commodità di potere haver lettere di verso Firenze sia interclusa di maniera che havendosi lettere di raro, bisognierà che le S. V. et gli altri che son fuora vadino giorno per giorno pensando non solo a quello a che sono obligati di pensare per loro officio, ma anchora a quel che potessi tornare a beneficio di quei di dentro, et andar procacciando tutte quelle cose che paion verisimili ad esserne commesse da quegli di Firenze, havendo commodità di potere advisarne. Di poi la mia partenza di costà, mi penso che in su questo nuovo accidente si doverranno essere rimutate et le occasioni et i modi, di modo che anchor forse le S. V. haranno mutato disegni; harò caro per lo apportatore ch'io mando a posta di haverne da V. S. particolari advisi, et parte a scrivermi se occorre loro ch'io debba far cosa nessuna o più o meno o diversa o simile da quelle che ordinariamente mi furon mostre et da'Sor Dieci et da V. S. Anchor desidererei intendere a che somma sia il Sor Giampaolo delle sue fanterie, et con che facilità o difficultà le vada faccendo. Et se V. S. stimano che se ne potessi fare più gran quantità di questa, in caso che i danari non mancassino. Desiderrei anchora che V. S. mi tenessino di quanto i nostri di Firenze si sieno sbigottiti della cosa d'Empoli, perché qua se ne parla variamente, et vorrei che in questo caso V. S. non mi scrivessino come a persona strana,

per istare in sullo honorevole, ma per dirmi la verità a punto, faccendo loro intendere ch'io in questo caso son contrario a tutti gli altri, che dove più veggo le difficultà et le rovine, più vorrei mostrare il viso alla fortuna et non gli cedere ; et di tutte queste cose non vi domando senza proposito....[1]. Et così farò giorno per giorno, nè mancherò di cosa alcuna dal canto mio, et così ci sia favorevole la fortuna come io non sarò negligente....[2]. Harò charo di intender nuove del Ferruccio et delle cose di Volterra, et priego V. S. che mi rispondino in ogni modo per il presente, et anchor che sia mandato a posta et sia fidato, quel che parrà ad V. S. d'importanza lo scrivino in questa medesima cyfra, poi che per l'ultima di V. S. mi accorsi che la havevono. Sarà con questa un pieghetto a'Sor Dieci ; nè mi occorre altro, se non raccomandarmi ad V. S. et pregar Dio che le faccia felici. In Genova, il giorno V di Giugnio MDXXX.

Il di V. S. come minor fratello

Luigi Alamanni.

Au verso : A'Mag^ci^ Sor Com^ri^ G.
di Pisa miei Hon^di^.

59. *Aux mêmes ; Gênes, 8 juin 1530.*

Un fragment de cette lettre a été publié, non sans fautes, par M. Pio Carlo Falletti, *Assedio di Firenze*, I, p. 447, note 4. Voir l'observation relative au n° 52.

Mag^ci^ Sor Comm^ri^. Hieri per via della Sta Catherina Malespina de'Soderini, hebbi una di V. S. per la quale ho intesa la perdita d'Empoli, che prima per altre vie havevo saputa ; et con estremo mio dispiacere considerata la perdita et il moto che harà dato alle cose nostre, non di meno bisognia a tutto haver patienza, et ricever per il meglio, et sopra tutto non si abbandonare, anzi mettere ogni sua industria o di scampare in ogni modo o di perdere honoratamente. Et prometto ad V. S., dal canto mio, che se prima ero caldo, hor son caldissimo in esequire il mio caricho, in sollecitare altri, et in somma in far tutto quello che

[1] Cinq lignes de chiffres.
[2] Six lignes de chiffres.

mi sia possibile. Et ricordo ad V. S., quantunque sia certo che non bisogni, a fare il medesimo in coteste parti....[1]. Et havendo per le mie ultime scritto a bastanza, non sarò più lungo, nè di nuovo ho da dire ad V. S. altra cosa, se non ch'a quelle mi raccomando, pregando Dio che ci aiuti. In Genova, il giorno VIII di Giugno MDXXX.

Il di V. S. come minor fratello

Luigi Alamanni.

Di Francia di poi l'ultima scripta a V. S. per lo homo a posta non ho altre, ma di giorno in giorno ne aspetto; subito di tutto farò avisare V. S.

60. *Aux « Dieci di libertà »; Gênes, 14-15 juin 1530.*

Lettres perdues; voir Appendice III, nos 23 et 24.

61. *Aux mêmes; juillet 1530.*

Lettre perdue; voir Appendice III, n° 25. A ce moment Alamanni avait dû quitter Gênes, et cette lettre fut vraisemblablement écrite de quelque ville de France.

62. *A Francesco degli Albizzi, à Lyon; Chateaubriant, 22 juin 1532.*

Lettre inédite. L'original en est conservé aux Archives de Florence, *Med. innanzi il Principato*, filza CXIX, dernier feuillet. La signature seule est autographe.

Honorando mio come maggior fratello. Io ho havuto una vostra a me chara quanto sogliono esser le lettere de'più chari amici come sete voi, et con essa le copie delle lettere mandatemi. Et quanto a quello che mi scrivete, vi dico che per amor vostro, che potete in me molto più gran cosa, et per amor della invitta memoria di così generoso capitano[2], son per far tutte quelle opere che mi potrete imporre intorno a questo, et se non

[1] Deux lignes de chiffres.

[2] Giovanni dalle Bande Nere, mort en 1526, dont F. degli Albizzi avait été trésorier.

che accadde che, appena havute le vostre, la Maestà del Re si è diloggiata di qui con assai confusione de' seguitanti, ne harei di già cominciato a fare opera, et vi harei da risponder qualche cosa ; ma fra pochissimi giorni, a Dio piacendo, harò da farlo, perché subito che vegga la occasione, darò principio, et di tutto senza trascurataggine vi terrò advisato. Pregovi che mi raccomandiate a messer Thommasino tanto quanto e'vi par ragionevole ch'io desideri, et per mia parte il confortiate a sostener con fermo cuore i colpi della fortuna, che non si essendo satisfatta in offenderlo nel fratello, ha distesa la sua malignità nel nipote per levargli ogni immagine de' suoi diletti ; et a voi medesimo senza fine mi offero et raccomando. Le mie cose di qua vanno più là che bene ; ma per esser la ricolta in fiori et non la invitare acerba, per hora non dirò altro. Et prego Dio che vi contenti. In Chastel Brian, il giorno 22 di Giugno 1532.

Il vostro minor fratello

Luigi Alamanni.

Au verso : Al mio come maggior Fr^le^ hon^de^ Mess. Francesco degli Albizi ; in Lione.

63-64. *A François Ier ; 1532-1533.*

Dédicaces des deux volumes des *Opere Toscane*, réimprimées dans les diverses éditions de cet ouvrage ; la seconde seulement a été reproduite par P. Raffaelli, dans les *Versi e Prose di L. A.*, II, p. 473.

65. *A Filippo Strozzi, à Venise : Paris (ou Lyon ?), avant le 15 juillet 1537.*

Lettre perdue ; on en trouve une mention dans L. A. Ferrai, *Cosimo de'Medici* (Bologne, 1882), Appendice, doc. X. C'est la seule trace que j'aie retrouvée de la correspondance, probablement active, qu'Alamanni entretint alors avec les *fuorusciti* florentins ; à ce titre elle méritait d'être signalée ici.

66. *A Messer Pietro Aretino, à Venise ; Paris, 1er août 1537.*

Lettre publiée dans les *Lettere scritte a P. Aretino*, 2 vol., Venise, 1551-1552, t. I, p. 401, et réimprimée par P. Raffaelli (*Versi e Prose di L. A.*, t. II, pp. 470-471).

C'est une réponse à la lettre dans laquelle l'Arétin, le 8 juin 1537, priait Alamanni d'intervenir en sa faveur auprès du Grand-Maître Anne de Montmorency (P. Aretino, *Il primo libro delle lettere*, pp. 111-112) ; l'Arétin répondit une nouvelle lettre à Alamanni, le 12 septembre 1537 (*ibid.*, p. 151).

67-68. *Deux lettres à Benedetto Varchi, à Padoue ; Rome, 18 novembre (1539).*

De la correspondance d'Alamanni avec Varchi, six lettres nous ont été conservées (nos 67, 68, 69, 70, 72 et 74) sous forme de copies dans un manuscrit faisant partie des *Carte Strozziane* aux Archives de Florence (*Carte Strozz.*, filza 126, f. 51 et suiv.), et dans un autre manuscrit de Florence (Magliab., cl. VIII, 8, 57), copie du précédent. Ces six lettres ont été publiées par P. Raffaelli, *Versi e Prose di L. A.*, II, pp. 461 et suiv., mais avec certaines interprétations, quant aux dates, que l'on ne peut accepter.

Les deux lettres du 18 novembre et celle du 5 décembre ne portent, dans le manuscrit, aucune indication d'année. P. Raffaelli leur a attribué la date de 1537, évidemment à cause de la fausse opinion suivant laquelle Alamanni était revenu cette année-là en Italie, et s'était épris alors de Beatrice Pia (voir Première Partie, ch. II, § II ; Seconde Partie, ch. I, § 1). La date exacte avait été reconnue par le *Giornale de'Letterati d'Italia*, t. XXXII, p. 298 ; c'est indubitablement 1539. En effet, dans la première lettre du 18 novembre et dans celle du 5 décembre, il est question du « caso di Benvenuto », c'est-à-dire de sa délivrance du château Saint-Ange, grâce à l'intervention du cardinal de Ferrare, comme l'explique la lettre du 5 décembre. Or Cellini, qui, en 1537, était en France, fut délivré en décembre 1539.

69. *Au même ; Rome, 5 décembre (1539).*

Voir la note précédente.

70. *Au même ; Rome, 9 décembre (1539).*

Voir la note aux nos 67-68. Pour ce qui est de la date, cette lettre porte dans le manuscrit : 1538, simple erreur de copiste, car sans aucun doute la lettre est immédiatement postérieure aux précédentes, et il y est encore question de Benvenuto Cellini. Voir à ce propos Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 48.

71. *A Giovànni Guidiccioni, Président de Romagne ; Rome, 16 décembre 1539.*

Lettre publiée d'après l'autographe conservé « presso il Marchese Aldobrandino Guidiccioni di Lucca » par Cesare Riccomanni dans la *Raccolta di scritture varie pubblicate nell'occasione delle nozze Riccomanni-Fineschi*, Turin, 1863, p. 105 ; et réimprimée dans l'édition des *Opere di G. Guidiccioni*, 2 vol., Florence, 1867, t. II, p. 447.

Les lettres de Guidiccioni à Alamanni (décembre 1539-janvier 1540) prouvent que ce dernier avait écrit souvent à Guidiccioni et à Annibal Caro; de cette correspondance, la présente lettre est la seule d'Alamanni qui nous ait été conservée.

72. *A Benedetto Varchi, « appresso S. Francesco, al Bordone » ; Mantoue, 22 avril 1540.*

Voir la note aux nos 67-68. Pour la date, P. Raffaelli a fautivement imprimé XXV au lieu de XXII que porte le manuscrit.

73. *A Vittoria Colonna, à Rome ; Lyon, sans date.*

Cette lettre, souvent publiée[1], notamment par P. Raffaelli, *loc cit.*, II, p. 459, et en dernier lieu dans le *Carteggio di V. Colonna* (Turin, 1889), p. 189, a dû être écrite par Alamanni lors de son retour de Rome à Lyon, au mois de mai (voir p. 114, note 1); aussi n'y a-t-il pas d'hésitation sur la place qu'il convient de lui donner dans la correspondance du poète.

74. *A Benedetto Varchi ; de la Cour, 15 décembre 1540.*

Voir la note aux nos 67-68.

75. *Au duc de Ferrare ; Paris, 5 novembre 1543.*

Lettre publiée par G. Campori (*Luigi Alamanni e gli Estensi*, dans les *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le pro-*

[1] On la trouve dans les recueils suivants : *Lettere volgari* raccolte da P. Manuzio, Venise, 1567, l. II, p. 13 ; *Nuova scelta di lettere di diversi*, Venise, 1582, p. 254 ; *Lettere pie, morali*, etc., Cologne, 1614, p. 198 ; B. Zucchi, *Idea del segretario*, Venise, 1595, 1606, 1614 (Parte II, p. 318 de cette dernière édition).

vincie Modenesi e Parmensi, IV (1868), p. 36), d'après l'autographe qu'il avait trouvé aux Archives de Modène; réimprimée, non sans inexactitudes, par G. Naro, *L. Alamanni e la Coltivazione*, p. 72.

76. *Au doge et à la Seigneurie de Gênes; Antibes, 8 mai 1544.*

Lettre publiée, d'après l'autographe conservé au « Museo Civico » de Turin, par M. R. Renier dans le *Giornale Ligustico*, t. XV (1888), pp. 194 et suiv.

77. *A Madame Marguerite, duchesse de Savoie; Paris, 8 janvier 1546.*

Dédicace des épigrammes; se lit dans les mss. et les éditions de cet ouvrage; en dernier lieu réimprimée par P. Raffaelli, II, p. 473.

78. *A la Dauphine, Catherine de Médicis; Fontainebleau, 24 juin 1546.*

Dédicace de la *Coltivazione*, publiée pour la première fois à la suite du poème, dans l'édition princeps; souvent réimprimée, et en dernier lieu par P. Raffaelli, II, p. 471.

79. *Au roi Henri II; Fontainebleau, le premier jour de l'année 1548.*

Dédicace de *Gyrone il Cortese*, imprimée avec ce poème; Raffaelli ne l'a pas reproduite, bien que ce soit un des plus longs morceaux en prose qui nous soit parvenu d'Alamanni.

80. *A Benedetto Varchi, à Florence; de la Cour, 30 juin 1550.*

Lettre publiée dans les *Prose Fiorentine*, Parte IV (Lettere), vol. II (Florence, 1734), pp. 197 et suiv., et reproduite par P. Raffaelli (II, pp. 467 et suiv.), mais avec transposition évidemment involontaire de tout un passage (une vingtaine de lignes), qui rend la suite des idées absolument inintelligible.

81. *Au doge de Gênes; Antibes, 23 juillet 1551.*

Lettre inédite; l'original en est conservé aux Archives de Gênes, *Lettere al Senato*, filza 34, n° 503; la signature seule est autographe.

Exc^mo Sor Duce et Ill^mi Sign^ri. Il Sor Gio. Battista D'Oria per comandamento di vostre Ex^ze mi ha con tanto honore, con tanto amore et con tanta sicurtà condotto per tutti i luoghi di quelle in fin qui in Antibo, ch'io non mi sarei mai contenuto di scrivere loro questi pochi versi, rendendoli humili et infinite gratie et supplicandole che voglino haver in me quella fede che si conviene in un loro fedelissimo et devotissimo servidore; et baciando reverentemente le mani di V. Ex^ze, prego Dio ch'adempia i loro honorati et giustissimi desideri. In Antibo, il giorno XXIII di Luglio MDLI.

Il D. V. Ex^ze humilissimo servidore

Luigi Alamanni,
Ambasciador di S. M^ta Christianissima.

Au verso : Allo Ecc^mo Sor Duce et Ill^mi Sig^ri Governatori della Eccelsa Republica di Genova.

82. *Au Cardinal de Mantoue; de la Cour, 30 septembre 1554.*

Lettre publiée dans un opuscule intitulé *Alcune lettere di celebri autori estratte dall'antico archivio di Mantova* (sans lieu ni date). Cet opuscule étant fort rare, j'ai cru utile de donner ici le texte de cette intéressante lettre qui a échappé aux biographes d'Alamanni. J'en dois la communication à l'obligeance de M. R. Renier. Le rare opuscule se trouve à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Turin (*Miscellanea Gazzera*, vol. 128; la lettre d'Alamanni se lit aux pp. 14-15.)

Al Reverendiss. et Illustriss. Monsig. M. il Cardinal di Mantova mio sempre osservandiss.

Reverendissimo. Illustriss. et Eccellentiss. mio Signore. Quantunque alla mia bassezza e lontananza da V. Sig^a Rev^ma ed Illma sia negato il poterle far servizio com'io vorrei, non son mancato giamai perciò di esserle con l'animo quel divoto ed umilissimo servitore che richieggion la sua grandezza e le cortesie usate da lei verso di me, dal primo giorno che Dio mi fe grazia di esser ricevuto dalla conoscenza di sì onorato Principe come essa è. Nè potrà lungo corso d'anni spegner la chiara e viva fede avuta continuamente nella somma sua liberalità, sì

che, in ogni occasion che mi venga, non ricorra a Lei securamente, quale alla larga fonte d'ogni mia speranza, siccome fo al presente, che avendo scritto alla Maestà del Re nostro e della Regina, a V. S. Illma e Rev^ma^ in favor di M. Agostino Suzzanini suo gentiluomo Mantovano, non mi sono sbigottito di intrometter le mie umilissime e servili raccomandazioni in mezzo delle altissime loro e reali, supplicandola reverentemente che ancor per amor mio voglia aver il suddetto gentiluomo in quella buona grazia che merita la divozion ch'egli ha verso Lei, e la magnanimità di V. S. Illma e Rev^ma^, facendole appresso piena fede che la Maestà della Regina non ha per via di cerimonia presa tal protezione, ma con desiderio infinito di ottenere per lui da lei questa grazia, restandole per sempre obbligata; e per non noiar più lungamente V. S. Rev^a^ farò fine, non lasciando ancora di dirle come pur ora ho dato il primo fine ad una mia assai lunga opera eroica, nella quale ho posta e pongo ogni cura che possa essere veduta da così purgato occhio come quello di V.S. Rev^a^ se ne sarà da Dio concesso; ma resterà ancor lungo tempo ad essere condotta col nono anno all'ultimo suo termine; et baciando umilissimamente la mano di V. S. Illma e Rev^a^, prego Dio che adempia li nobilissimi et chiarissimi suoi desideri.

In Corte di S. M. Cristianissima, il giorno ultimo di Settembre 1554.

Il D. V. Illustriss^a^ e Rev^a^ Sig^a^ Umilissimo e divoto Servitore

Luigi Alamanni.

83. *Au Cardinal Farnèse; Ennet (Anet ?), 5 décembre 1555.*

Lettre publiée dans les *Lettere d'Uomini illustri conservate in Parma*, Parme, 1853, t. I, p. 589.

APPENDICE III

DOCUMENTS INÉDITS RELATIFS A LA VIE DE LUIGI ALAMANNI

I

L. Alamanni, commissaire général à Livourne[1].

(Octobre-Novembre 1527.)

1. *Lettre des « Dieci di Balia » à L. Alamanni, à Gênes; 23 octobre 1527.* (Florence, Archivio di Stato; Dieci di Balia. Legazioni e commissarie; Istruzioni e lettere missive; vol. 41, f. 134.)

Aloisio de Alamannis Janue commoranti. Die XXIII. Octobris MDXXVII.

Havendo noi inteso per li advisi tuoi et d'altri l'armata con gran sollecitudine mettersi ad ordine per passare alla volta del Regno, et essendo richiesti da Mons. di Langes che venendo VIII capitani con 3 mila homini di piè; parte de'quali conduranno di quel di Genova, et parte solderanno in sul nostro, che li provediamo d'alloggiamenti et vettovaglie per loro danari, habbiamo pensato di provederli d'uno commissario che vengha con quegli che venissero di costà, et per il nostro paese li provegga di tutti li bisogni acciò che lo stare et il passare sia con

[1] Voir ci-dessus, pp. 67 et suiv.

mancho gravezza di quelli luoghi dove fussino. Et perché confidiamo assai nella diligentia et prudentia tua, ti habbiamo eletto a questo officio et vogliamo che sia nostro commissario generale in tutti quelli luoghi del dominio nostro dove tale fanterie capitassino o si facessino, et di poi vogliamo che ti transferisca a Livorno, dove starai insino a tanto che l'armata sia passata, provedendo a tutte quelle cose che saranno necessarie; et havendo sempre l'occhio alla buona guardia di quel luogho, per essere di quella importanza allo stato nostro che è nota a ciaschuno. Et però alla venuta della presente ti partirai, usando quella celerità che tu giudicherai essere a bastanza a raggiungerli all'entrare de'nostri confini, quando fussino partiti, il che noi rimettiamo tutto alla prudentia tua, perché pensiamo che sapendo certamente la partita loro, potrai pigliare tale tempo che quanto habbiamo decto facilmente si possa conseghuire; et quando non fussino partiti, piglierai informatione da Messer Andrea Doria di loro partita, et del cammino et d'ognaltra cosa che a tale administratione giudicherai necessaria significando a sua Ex^tia^ come tu sei quello a chi noi habbiamo dato la commissione di quanto siamo da Mons. di Lange richiesti; et di tutti i progressi loro, et della partita della armata et d'ognaltra cosa che da coteste bande si ritrahe ci darai spessi et particulari advisi, et bene vale.

2. *Lettre des « Dieci di Balia » à L. Alamanni; 6 novembre 1527. (Ibid.*, même volume, f. 155 verso.)

Aloisio de Alamannis generali commissario etc. Die VI Novembris MDXXVII.

Con grandissimo piacere habbiamo veduta la tua de'XXX del passato, per la quale non solamente habbiamo inteso li advisi che da coteste bande ci dai, li quali ci sono stati gratissimi et ne habbiamo facto capitale, ma anchora li disegni tuoi dintorno alla administratione che ti habbiamo commessa, la quale se bene non è pari alla tua virtù, sappiamo non dimeno che atteso l'offitio del bono cittadino non la tratterai con minore diligentia che s'ella fusse di maggior momento et importantia.

Et perché tu sai in che termine si truovi tutto il do-

minio nostro per la penuria de'frumenti, habbiamo pensato che sarebbe bene vedere se si potessi sgravare il nostro paese di coteste gente, il che vogliamo che exeghuisca quando tu vegga che elle habbino troppo a soggiornare; il che farai persuadendo al Capitano Messer Andrea Doria, o ad altri che più ti paino ad proposito, che le spinghino verso Porto Hercole nella maremma di Siena, dove o per forza o per amore troverranno da fornirsi di frumenti et carnaggi copiosamente, et alli nostri luoghi si farà questa comodità. Ma è necessario tractare questa cosa con dextro modo talmente che non paia che noi ricusiamo questa gravezza, et che si vegga che tutto facciamo a benefitio loro più che a nostro. Non diremo più, perché giudichiamo la prudentia tua essere tale che non habbi bisogno di molti ricordi, et sappiamo che in questa cosa userai quella diligentia che si ricercha; bene vale.

3. *Lettre des « Dieci di Balia » à L. Alamanni; 11 novembre 1527. (Ibid.*, même volume, f. 179.)

Aloisio de Alamannis generali commissario etc... — Dicta die (c'est-à-dire 11 novembre 1527, date de la lettre qui, dans le registre, précède immédiatement celle-ci).

Alle tue delli VIII et VIIII a noi molto gratissime non faremo molta risposta, perché havendo scritto sufficientemente alli oratori[1], vogliamo che tutto sia a te comune. Sarai adunque con quelli, et darai ad ogni occorentia buona expeditione, usando maxime ogni diligentia che nessuno disordine habbia ad nascere, et come sino a qui hai fatto, opera sì che'l Signor Admiraglio si parta quanto più si può contento et satisfatto; dopo la partita del quale a tuo piacer ne tornerai; et bene vale.

[1] Les orateurs envoyés pour saluer Andrea Doria à son arrivée sur le territoire florentin (Livourne, 6 novembre) étaient Francesco Mannelli et Bindo Altoviti.

II

L. Alamanni et les ambassadeurs florentins auprès de Charles-Quint.

(Juin-septembre 1529).

4. *Lettre des « Dieci di Balia » à Luigi Alamanni, à Gênes: 7 juin 1529.* (Archives de Florence ; Dieci di Balia, Carteggio; missive, registri, vol. 104, f. 32[1]).

Habbiamo ricevuto la tua del primo, per la quale intendiamo che il Sr Andrea Doria ti vuol menare con sua Ex^tia^; per il che desiderando il magistrato conferir teco alchune cose a beneficio della città, ti commettiamo che subito alla ricevuta di questa ti transferisca qui, venendo con quella prestezza che ti sarà possibile.

Allo apportator di questa, qual ti si manda in diligentia, si è dato ducati venti d'oro di soldi, et ci ha promesso essere costì in hore 26. Et di qui parte questo dì a hore 17; allo arrivar suo considera se ha servito o no. Vale.

5. *Lettre des mêmes à L. Alamanni, à Barcelone; 20 juillet 1529.* (Legazioni e Commissarie dei Dieci, vol. 46, f. 76).

Aloisio de Alamannis; die XX Julii 1529.

Noi habiamo ricevuto le tue de'VII di Barzalona, per le quali habiamo inteso li apparati per la venuta di Cesare, il che sì come ci è stato gratissimo intendere, così assai ci è dispiaciuto che le nostre de'VII del passato non ti trovassino in Genova, perché haremmo grandemente desiderato, transferendoti tu in corte di cotesto felicissimo principe, haverti potuto parlare in benefitio della patria, maximamente essendo certi che mai ti saria stato grave affaticarti per quella, qualunque volta ti se ne fussi offerta occasione; di che al presente ne ha-

[1] Cette lettre est une réponse tardive à plusieurs lettres d'Alamanni; voir Appendice II, n°s 38 et 39. Voir aussi Première Partie, ch. I, § III, pp. 76 et suiv.

biamo veduto manifestissimo segno, et molto ci gode l'animo del vedere i nostri cittadini, sanza esserne richiesti, pigliar caricha di significarci tutte quelle cose la cognitione delle quali pensino poter essere alla patria fruttuosa sì come al presente hai facto tu, con non mediocre satisfactione di tutta questa città, dandoci quella notitia de'progressi di Cesare, la quale sommamente desideravammo per poter provedere alla salute di quella in quelli modi che giudicheren (*sic*) migliori. Ma persuadendoci noi che essendoti spontaneamente affatichato, di molto miglior voglia per commission nostra sia per pigliare ogni peso per benefitio publico, vogliamo che pigli cura particulare di tenerci per lo innanzi advisati di tutto quello che tu vedrai et intenderai ordinarsi così per la venuta di Cesare, come per ogni altra cosa. Noi non ci vogliamo distendere in molti particulari, perché sappiamo che troppo bene cognosci per te medesimo tutto quello di che habiamo necessità di essere avisati, et vogliamo che in ciò non perdoni a fatica alcuna et ritraendo cosa che tu giudichi dovere esserci con prestezza significata, non guarderai a spesa alcuna, che di tutto sarai satisfacto. Vale.

6. *Les mêmes au même, à Gènes; 7 août 1529.* (Même registre que la lettre précédente, f. 123 et suiv.)

A Luigi Alamanni a Gienova, alli VII d'Agosto 1529.

Questa mattina, per Bart° di Lorenzo Gualterotti habbiamo ricevuto la tua de'6, per la quale habbiamo preso piacere grandissimo intendendo per quella appressarsi la venuta di Cesare, perché pensiamo quando sua M^tà^ sarà in Italia la riguarderà con altro occhio che non ha facto essendole stato lontana; di che le tue lettere ne danno certissima testimonianza, significando quella essere venuta per far justitia a chi la vorrà ricevere, et non nuocere a chi non gli verrà contro, nel numero de'quali parendoci essere noi, grandemente ci siamo rallegrati di sua venuta, con non mediocre commendatione della opera et diligentia tua in benefitio della città. Subito adunque che ricevemmo la tua, fu facta deliberazione di creare 4 ambasciadori per honorare cotesta Maestà, et senza metter tempo in mezzo furno eletti gli infrascritti:

Tommaso di Pavolo Ant° Soderini,
Niccolò di Piero Capponi,
Mattheo di Lorenzo Strozi,
Raffaello di Franc° Girolami,

con ordine che in termine di 8 giorni da hoggi, si siano partiti di qui alla volta di Genova. Et perchè noi desideriamo che la electione di decti imbasciadori sia significata quanto più presto sia possibile alla Maestà Cesarea, ti commettiamo che subito alla ricevuta di questa ti presenti a quella se costì si truova in Genova ; quando altrimenti, ti transferischa dovunche Ella sia. con la credentiale de'nostri Ex^si^ Sig^ri^, per la quale se gli scrive che ti presti indubitata fede di quanto le exporrai, et in nome della città le farai intendere quanto noi ci siamo rallegrati della venuta sua, mostrandole in segno di ciò che subito che qua s'intese l'arrivar suo a l'isole d'Heres, la città fece electione de'sopradecti 4 ambasciadori, li quali le narrerai, per incontrarla et honorarla, come pare che si convengha fare verso chi è padre et benefactore di tutti, usando in ciò ogni efficacia ed aducendo ogni ragione per la quale si persuada quanto di sopra è decto.

Non lascerai di rallegrarti col S. Andrea Doria, in nome della città, della venuta detta di Cesare, et dello honore che sua M^tà^ Cesarea fa a S. Ex^tia^, et della fede che per tutto risuona quella havere nella prudentia et virtù sua ; il che tanto ci è grato quanto ci debbe essere ogni honore che noi veggiamo essere facto ad uno che cordialmente amiamo.....

(Suit un paragraphe sur le traité de Cambrai dont, à Florence, on ne connaissait pas encore la teneur.)

Oltre alle minaccie le quali ci scrivi essere facte in cotesta corte contro alla nostra città, il Principe d'Orange ha facto venir dal Regno tutti li lanzi all'Aquila et il colonello di Sciarra et quel di Pier Luigi Farnese, il quale al presente si truova a Montefiaschoni, et in Siena ha facto venir il Duca di Melfi con 150 cavalli ; et il decto Principe a l'ultimo di questo entrò in Roma, et, per molti advisi che habbiamo, attende col papa a divisare et ad ordinare la destructione di questa nostra città, et fra pochi

giorni si crede per certo che habbia ad venire con tutte quelle forze a'danni nostri, per la via di Siena, presupponendo haversi ad valere delle artiglierie, munitioni et vectovaglie di quella città. Noi non manchiamo di tutte quelle provisioni necessarie per difesa et sicurtà nostra, et di già, oltre alle ordinanze di dentro et di fuori, habbiamo soldati X mila fanti, fortificato et provisto Arezzo, il simile Pisa et Livorno, et molti altri luoghi de'nostri confini, et la città nostra non restiamo di fortificare con diligentia et sollecitudine, et provedere di tutte quelle cose che sono necessarie per la difesa sua ; et siamo in ciò tanto obstinati che prima vogliamo morire che perdere la nostra libertà. Non di meno per cerchare tutti i rimedii che sono opportuni alla salute nostra, vogliamo che procuri per quelli modi et mezi che ti occorreranno che la M^tà^ Cesarea, poichè l'accordo sopradecto è concluso, fermi l'arme che sono state prese da chi non ha cagione contra a quelli che amicabilmente se le fanno incontro come fidelissimi et devotissimi a quella. Et userai ogni diligentia di vedere se la prefata Cesarea M^tà^ ha in animo di ratificare et observare l'accordo decto, sì come noi crediamo che habbia ad fare per la sua clementia et bontà. Et di tutto quello che ritrarrai intorno a ciò et ogni altra cosa ce ne darai particulare et distincto adviso, con quella prestezza che giudicherai necessaria, spacciando per via di Pietrasancta et di Livorno et in tutti quelli modi che tu penserai essere sicuri sanza guardare ad alcuna spesa, che di tutto sarai rimborsato ; nè di costì ti partirai fino a tanto che l'imbasciadori sopra decti adrivino et che altro ti sia facto intendere.....

7. *Les mêmes au même; 10 août 1529.* (Même registre, f. 130.)

A Luigi Alamanni, alli X d'Agosto 1529.

Per Bartolomeo Gualterotti ti scrivemmo le ultime nostre, faccendoti intendere tutto quello che allhora ci occorse, e ne sarà con la presente il duplicato. Con grandissimo desiderio aspettiamo da te adviso di quello che harai operato appresso la M^tà^ Cesarea a beneficio della città, la quale pensiamo che non habbia a volere da noi se non quello che è honesto, conoscendo di quanta bontà et clementia ella sia ornata...

Suivent quelques détails sur les mouvements du prince d'Orange et les préparatifs des Florentins.

Noi ci persuadiamo che tu habbi fatto ogni opera appresso la Cesarea M^tà^ perché tale impeto de'nimici si fermi, et crediamo che non harai facto poco proficto. Ma con tutto questo non vogliamo per lo innanzi che manchi della medesima diligentia, operando tutto quello che potrai a benefitio della città.

Fra due giorni partiranno di qui gli ambasciadori destinati a cotesta M^tà^ alla volta di Genova, dove pensiamo che già quella sia arrivata, sì come si può conietturare per le tue et per altri advisi che di poi ne havemmo; et solleciteremo quanto più potremo la loro venuta. Tu in questo mezzo farai quelli officii per la città che tu sei solito fare.

Non lâsceremo di dirti come, essendosi per nuova legge proveduto che in ogni legatione vadia uno sotto ambasciadore creato nel Consiglio degli 80, davanti hieri fu in detto Consiglio dato a te questo carico, con grandissimo favore e allegrezza di questo universale.....

Dans l'*Instratione alli IIII oratori alla Maestà Cesarea deliberata alli XVI d'Agosto 1529* (même registre, f. 145 et suiv.), on lit ce paragraphe: « Arrivati che sarete in Genova, sarete con Luigi Alamanni, et pigliato che havrete tutte quelle informationi che vi potrà dare, con esso insieme vedrete il più presto vi sarà possibile d'havere udienza... »

Le 12 du même mois, nouvelle lettre à Alamanni contenant les mêmes choses (même registre, f. 135).

8. *Les mêmes au même; 14 août 1529.* (Même registre, f. 139 verso.)

A Luigi Alamanni, alli XIIII di Agosto 1529.

Per Guiglielmino corriere habbiamo ricevuta una tua delli XI, per la quale habbiamo inteso la M^tà^ Cesarea havere preso piacere della creatione de'nostri ambasciadori; la quale cosa ci è stata molto grata, pensando che la venuta loro habbia a partorire qualche bene alla città. Ma bisogna in questo mezzo operare che dalli agenti suoi non ci siano assalito i nostri confini, la quale cosa non crediamo che sia di mente di sua M^tà^, et

siamo disposti non ricorrere ad altri che a lei, come quelli che vogliamo riconoscere tutto il bene et male che haremo da essa, et per tale cagione non vogliam alcuno intercessore appresso di quella. Aspettiamo adunque con gran desiderio d'intendere la sua resolutione circa il fermare queste genti che ci vengono adosso, le quali tutto giorno si vanno apprestando molto sollecitate dal papa. Et se bene noi ci siamo in modo forniti di gente et d'altri provedimenti che speriamo ad ogni modo difenderci d'ogni assalto, non di meno per levarci dalla spesa et da'pericoli et fastidii che porta seco la guerra, ci sarà molto grato che cotesta Maestà faccia intendere ai suoi capitani che non vadino a danni di quelli che le vogliono essere amici. Et parendoci questa causa giusta, non possiamo credere che non ne habbi tratto quella resolutione che desideriamo.

Pochi giorni sono che il Car^le^ Santa Croce, il quale veniva legato del Papa a cotesta Maestà, fu preso dall'abatino di Farfa nella costa di Viterbo, et pare che la causa sia stata perché gli erano stati tolti da sua Santità III mila ducati che noi gli mandammo per conto del Christianissimo per fare mille fanti; et per quanto intendiamo ha significato al papa che ogni volta che gli saranno restituiti i suoi danari, che rilasserà il detto cardinale. Potria essere che per tal conto fusse fatta di noi, appresso cotesta Maestà qualche querela, dolendosi chi si querelasse che decto abbatino havesse fatto tale cosa come huomo nostro, il che è falsissimo, perché è huomo del Christ^mo^ et non nostro; et se bene habbiamo disegnato valerci della persona et forze sue, non seguita però che sia huomo nostro, perchè il valerci di lui ci è concesso dal Christ^mo^. Habbiamoti informato di tale cosa perché sentendoci dare carico, possa con quelle ragioni che ti occorreranno iustificare i casi nostri dovunque bisognerà. Come è detto, noi siamo desiderosi di intendere che resolutione harà preso la M^tà^ Cesarea circa il fermare il principe d'Oranges; et per advisarci di ciò et d'ogni altra cosa che sia d'importanza non guarderai a spesa alcuna, che di tutto sarai rimborsato.

9. *Fragment d'une lettre des « Dieci » à Luigi Alamanni : 16 août 1529.* (Même registre, f. 142.)

A Luigi Alamanni, alli XVI di Agosto MDXXVIIII.

Davanti hieri per l'abbate Negro ti scrivemmo le ultime nostre faccendoti intendere quello che ci occorse. Habbiamo poi inteso et di bonissimo luogo che il papa ha significato la creatione de' nostri ambasciadori alla Maestà Cesarea, et di più ha ordinato che in nome suo si faccia opera appress'a quella che non solo non consenta cosa che le chiediamo, ma non pure dia loro audientia, cosa non solamente aliena dall'officio del buono pastore, ma piena di malignità et crudeltà. Et anchora che noi siamo certissimi che Cesare non sia per deviare dalla sua innata bontà et clementia per le male persuasioni del papa, non di meno per huomo expresso ti habbiamo voluto fare intendere tutto, et ti commettiamo che parli con sua Maestà, dolendoti di tanta malignità, et vegga di ritrarre da quella se li nostri ambasciadori saranno ricevuti da lei con quella humanità che ha dimostrato volere fare, secondo che per le tue degli XI ne desti adviso, et per il medesimo apportatore, il quale habbiamo expedito perché ritorni indietro, ci manderai la risposta.

Li detti nostri ambasciadori partiranno questo giorno a cotesta volta.

(Suivent quelques renseignements sur les mouvements du prince d'Orange et sur un certain Luigi Bonciani).

10. *Les mêmes au même; même date.* (Même registre.)

A Luigi Alamanni, alli XVI di Agosto 1529.

Poiché haveno *(sic)* scritto un'altra che sarà con questa, ricevemmo la tua de'XIIII, per la quale intendiamo la mente della Cesarea Maestà circa allo scrivere al Principe d'Oranges che non venga a danni nostri, sopra a che altro non occorre dire. Gli ambasciadori saranno fuori di questa terra questa sera, et faranno la via ordinaria de'corrieri. Se ti occorrerà fare intendere loro cosa alcuna, lo potrai fare al ritorno di questo corriere. Vorreno *(sic)* che ad ogni modo facessi opera di ottenere una

galera et la mandassi loro, che ne verrebbono con più prestezza et maggiore comodità.

Noi non attendiamo ad altro che a fortificare questa terra, et fare buone provisioni di gente per difesa nostra. Et habbiamo ferma speranza che venendo pure il Principe a danni nostri, ci difenderemo ad ogni modo. Tu in questo mezzo farai quelli buoni officii per la città che sei solito fare, et d'ogni cosa ci darai adviso.

Sur l'échec d'Alamanni en ce qui concernait les mouvements du prince d'Orange contre Florence, quelques détails plus précis sont fournis par une lettre de l'orateur siennois, à Florence, qu'il est bon de citer ici ; elle a été publiée par Falletti, *Assedio di Firenze*, I, p. 362 : « Intendesi sua M^tà averlo ispedito per le generali, e che non era bene informata di questa causa delle genti del Napoletano, che pensava fossero genti per servizio del Principe. Per il che l'Alamanni conferì con un grande personaggio, dal quale ritrasse lo medesimo, e risposegli che, essendo seguito accordo fra Cesare e la S^tà di N. S. stimava quelle genti stessero a benefizio del Papa, nè se gli poteva mancare. L'Alamanni scrisse subito questa risoluzione, donde è nata qualche alterazione negli animi, e ier sera (24 Agosto) si fece grandissima pratica di tutti i magistrati con gli Ottanta in numero di 200 uomini... »

Le 17 août, les mêmes magistrats écrivaient à Alamanni une nouvelle lettre (même registre, f. 153), qui ne contient aucun autre détail. A partir de ce moment, les lettres sont adressées aux quatre Orateurs auprès de Charles-Quint et non plus à Alamanni. Je ne citerai de cette correspondance que les deux courts fragments qui suivent.

11. *Fragments de deux lettres des « Dieci » aux Orateurs auprès de Charles-Quint; 1er et 6 septembre 1529.* (Même série, vol. 47.)

1er septembre. — Se voi giudicherete che e'sia a benefitio della città lasciar costì Luigi Alamanni, appresso a M. Andrea Doria, lo farete, che tutto sarà da noi approvato.

6 septembre. — Noi non mandiamo lettere di credenza per Luigi Alamanni, giudicando non bisognare ; se a voi pare a proposito il lasciarlo in Genova, il potete fare, et da noi sarà approvato.

III

Négociations avec Andrea Doria [1].

(Septembre-décembre 1529.)

12. *Lettre des « Dieci » à Luigi Alamanni ; 9 septembre 1529.* (Legazioni e commissarie dei Dieci, vol. 47. f. 29.)

A Luigi Alamanni, alli VIIII di VII^bre^ 1529.

Alli giorni passati furono rubati alcuni subditi di cotesta S^ria^ a Vada da uno brigantino franzese, et non poterono essere difesi dal castellano di quel luogo per mancamento di munizioni et d'artiglierie. Capitarono poi i rubati et i rubatori a Livorno, et non havendo notitia di tal caso, il capitano dette salvo condotto alli rubatori che vi arrivorono prima ; di poi inteso il caso et volendo mettere le mani loro adosso non fu a tempo. Cotesti S^ri^ ci hanno scritto una lettera in raccomandatione de'loro subditi [2], a'quali noi saremo desiderosi di satisfare, ma non ci troviamo verso. Et perché detti subditi minacciano di rappresaglie, ti habbiamo voluto advertire di tale cosa, acciò che venendo a notitia tua cosa alcuna che si preparasse contro a'mercanti o altri della nazione nostra, possi fare quelli officii che tu sei sempre solito fare per la nostra città. Sarà con questa una copia della lettera che si scrive a cotesti signori, per la quale tu vedrai in che modo noi giustifichiamo tale caso, che è quanto per la presente ci occorre.

13. *Fragment d'une lettre des mêmes à Luigi Alamanni ; 13 septembre 1529.* (Même registre, f. 38 verso.)

A Luigi Alamanni, alli XIII.

Il Sig^re^ Andrea Doria havendoci richiesto di certa tratta di grano [3], glie la habbiamo concessa, et glie lo significhiamo per

[1] Voir Première Partie, pp. 82 et suiv.

[2] La lettre du doge de Gênes porte la date du 23 août ; *Carteggio dei Dieci*, responsive, vol. 139 (141), f. 407.

[3] Le vol. 138 (140 de la même série contient deux lettres d'A. Doria à ce sujet, en date des 5 et 7 septembre, f. 472 et 474.

una che sarà con questa, la quale gli presenterai, monstrandogli che anchora che noi desideriamo preservare la vettovaglia per li huomini nostri et per quelle occorrentie che potriano nascere, non di meno desiderando fare cosa grata a sua S^ia^ gli habbiamo concesso la detta tratta, mettendogli tale cosa in grado il più che sarà possibile.

(La suite de la lettre est relative aux opérations du prince d'Orange et aux préparatifs de guerre.)

14. *Les mêmes au même ; 23 novembre 1529.* (Même registre, f. 78 verso.)

A Luigi Alamanni oratore a Genova, alli XXIII di VIIII^bre^ 1529.

Noi non ti habbiamo scritto più tempo fa, non tanto per le occupationi et travagli nostri, quanto perché dopo la partita del S^re^ Andrea Doria non è stato necessario. Et la presente è per farti intendere come, alli giorni passati, capitando a Livorno alcune galere del Sr Andrea Doria, e credendo i nostri della torre di mare ch'elle fussino del S^re^ di Monaco, la salutarono con l'artiglierie, et pare che ne investissino una malamente ; ma poi che elle furono conosciute, subito fu rimediato dal commissario di Livorno. Et essendo noi advisati di tale cosa ne prendemmo quel dispiacere che tu puoi pensare, come quello che sai quanto ci siano a quore le cose del S^re^ Andrea Doria, non tanto per la antica amicitia che habbiamo tenuta con sua S^rie^ quanto per molti officii fatti da lei in beneficio della nostra città, et per farne quella dimostratione che si conviene, habbiamo mandato per li delinquenti. Et perché noi pensiamo che tale cosa possa essere venuta a notitia di sua S^rie^, vogliamo che ne facci scusa con quella con quelle ragioni che ti occorreranno, offerendoli, quando così voglia, di darli i delinquenti nelle sue mani, acciò che quella [1] tale cosa essere proceduta contra ogni nostra intentione. Noi havevamo commesso a Pier Franc° Portinari che ne facesse scusa con detto S^re^, credendo si trovasse in Bologna ; ha-

[1] Il manque visiblement un verbe dans cette phrase ; on le supplée aisément.

vendo poi inteso che era tornato, ci è parso commettere a te che facci questo officio con quella diligentia che potrai; et se intorno a ciò ti occorrerà advisarci cosa alcuna, il farai con quella prestezza che giudicherai a proposito, dandoci anchora adviso di ciò che si ritrahe da coteste bande.

(La fin de la lettre roule sur les préparatifs de Florence en prévision du siège.)

15. *Les mêmes au même ; 25 novembre 1529.* (Même registre, f. 79 verso.)

A Luigi Alamanni, oratore a Genova, die dicta[1].

Davanti hieri per le mani del Commissario di Pietrasanta ti scrivemmo quello che ci occorse, et ne sarà con la presente il duplicato, la quale ti scriviamo per farti intendere come disegnando noi mandare in Francia il Rosso Buondemonti *(sic)*, è necessario trarre dal Sor Andrea Doria et da cotesta S^ria^ uno salvocondotto acciò possa passare al suo viaggio sanza impedimento alcuno. Non mancherai di usare ogni diligentia per ottenere tali salvocondotti. Et ci persuadiamo che nè il S^re^ Andrea nè cotesti S^ri^ siano per denegarceli, mandando il Rosso in paesi amici alla Cesarea M^tà^; et ottenendoli, sì come al fermo ci promettiamo, ce li manderai per il medesimo latore di questa, ordinandoli che si transferisca di qua con quanta maggiore prestezza sarà possibile. Questo giorno habbiamo ricevuto la tua[2], per la quale intendiamo come il papa ci perseguita in tutti i modi; ma noi non mancheremo per questo d'animo, et attenderemo a difendere la nostra libertà, per la quale, havendo consumato gran parte delle facultà, non faremo della vita anchora risparmio...

(Suivent quelques détails d'ordre militaire).

[1] C'est-à-dire, d'après la lettre qui précède immédiatement celle-ci dans le registre, 25 novembre.

[2] Voir Appendice II, n° 47.

16. *Les mêmes au même ; 10 décembre 1529.* (Même registre, f. 85.)

A Luigi Alamanni oratore in Genova, alli X di X^re^ 1529.

Alle tue del primo et III del presente poco altro ci accade rispondere, se non dolerci che il S^re^ Andrea Doria habbia preso sanza ragione alcuna tanta indignazione contro alla città nostra ; et troppo bene conosciamo che il caso di Livorno ha dato occasione di fare quello che forse altrove è stato ordinato ; sopra che altro non possiam dire se non che con quanta diligentia ci sarà possibile provedremo che per mare non ci possa esser fatto danno alcuno. Gli officii che hai fatti con sua S^ia^ ci sono stati gratissimi, et non mancherai di seguitare, et quando sentirai cosa la notitia della quale tu pensi essere necessaria, ce ne darai adviso con quella prestezza che ti parrà a proposito...

(La collection des lettres reçues par les Dieci — *Carteggio dei Dieci*, Responsive, vol. 150 (anc. 148) — contient une lettre d'Andrea Doria, en date du 29 novembre, qui répond par le refus le moins aimable aux demandes diverses que Luigi Alamanni avait été chargé de lui présenter[1].)

IV

L. Alamanni et les secours à Florence assiégée.

(Avril-juillet 1530.)

17. *Lettre des « Dieci di Libertà » à Luigi Alamanni, à Gênes ; 4 avril 1530.* (Legazioni e commissarie dei Dieci, vol. 47, f. 124 verso.)

A Luigi Alamanni a Genova. Il di decto[2].

Sappiendo quanto tu sei affettionato a questa libertà, habbiamo deliberato di affaticarti a benefitio di quella, sappiendo che tu piglierai volentieri ogni fatica per fare benefitio alla patria tua ;

[1] Voir Première Partie, p. 83, note 3.

[2] C'est-à-dire : 4 avril 1530. — Voir Première Partie, pp. 84 et suiv.

et non obstante che da noi non sia stato molto frequentemente raguagliato delle cose di qua, pensiamo che sia benissimo informato nel termine ci troviamo, che con lo aiuto di Dio et con la virtù di questi soldati et della nostra militia siamo a termine che speriamo presto vedere la salute nostra, et tanto più quando dal Christianissimo ne fosse porto quello aiuto il quale noi ci siamo promessi più fa. Et perché a questa hora S. M^tà^ devrebbe havere rihavuti i figli, o privo di speranza come si voglia che sia, se di presente non si cava da lui qualche subsidio con dimostratione o secretamente, possiamo essere certi fare senza sperare più nelle parole sue. Et perché noi desideriamo fare ultimum de potentia, habbiamo disegnato valerci dell'opera tua, et desideriamo che alla venuta di questa te ne vadi in Francia in poste, a trovare Mess. Baldassare, et che li dica per parte nostra che ti mandiamo là per fare intendere a lui et al Christ^mo^ che, a volere mantenere questa città viva in Italia a devotione di S. M^tà^, bisogna che non indugi più a fare qualche provedimento di grossa diversione, et inoltre di provederne di qualche somma di danari. Quando questo non segua et presto, non vorremmo che sua M^tà^ si havesse a dolere di noi, perché siamo ricerchi, et per mostrare la affectione nostra et mantenere il nostro naturale, non habbiamo voluto acconsentire a cosa alcuna. Et per questa cagione ti mandiamo in Francia, a ciò che insieme con Mess. Baldassare facciate ogni opera che si vegga qualche frutto delle promesse fatte tante volte da pochi mesi in qua. Il desiderio nostro è che tu stia in Corte pochi giorni, et te ne torni nella medesima diligenza. Ma desiderremmo tornassi con qualche conclusione, et fossero fatti et non disegni; confidando in te quanto facciamo, siamo certissimi ne caverai quel costrutto che sarà possibile, perché hai tale entratura in quella Corte che non ti aggireranno. Quanto importi questa cosa dello essere aiutati et d'haverne presto certezza, o del sì o del no, per te medesimo lo puoi considerare, essendo questa città assediata et priva di ogni aiuto salvo che del nostro medesimo. Et se mai pensasti di fare benefitio alla patria tua, adesso è il tempo ad dimostrarlo, che non ti verrà mai più tale occasione. Sopratutto quel tanto ti si commette stia sotterra, che di qua non si sa per molti, et non ti mancherà qualche modo nella andata tua in Francia di dimostrare che non

nasca da noi. Non ti si fa altrimenti lettera di credenza, salvo una piccola lettera a Mess. Baldassare a ciò che ti presti fede; et la spesa che farai ti si farà buona, che per non fare dimostratione non ti si rimettono danari.

18. *Lettre des mêmes au même; 7 avril 1530.* (Même registre, f. 125 verso.)

A Luigi Alamanni in Genova, alli VII di Aprile 1530.

Questo giorno habbiamo ricevuto la tua de'XXVI del passato, per la quale habbiamo preso grandissimo piacere, vedendo non solamente la promptezza de'nostri cittadini in soccorrere la città, ma anchora la diligentia tua in operare che a quella siano porti quelli soccorsi che le sono necessarii. Et perché avanti che havessimo la sopradetta tua havevamo disegnato che tu ti transferissi in Francia, per ritrarre tutto quello che si potesse sperare dalla M^tà^ del Re, come vedrai per un'altra nostra, la copia della quale sarà con questa, avendo al presente inteso questo nuovo provedimento ordinato per opera tua, ci è parso mutare proposito, et commetterti che non ti parta di Genova insino a tanto che non hai condotto a termine il disegno che ci scrivi; il quale ti confortiamo che vadia seguitando con argumentarlo quanto tu puoi, perché sanza dubio, se in Pisa si potesse fare quello che disegni, ne sortiria tale effetto che sarebbe la salute della città; et perché noi giudichiamo a proposito per tutti li rispetti che li danari si reduchino in Pisa, vorremo che in quel più sicuro modo che ti occorresse gli andassi rimettendo alla giornata a'commissarii di quel luogo. Nondimeno ce ne rimettiamo alla prudentia tua, pensando che trovandoti in sul fatto, conoscerai molto bene come sia da procedere. Et ci basta solamente che habbi inteso il desiderio nostro, al quale potendoti accomodare ci sarà gratissimo. In questo mezzo non mancherai di scriverci frequentemente et per tante vie che tu pensi che qualchuna ne comparisca, dandoci adviso particulare della cosa come succede, et di tutte le nuove che costà s'intendono...

La fin de la lettre roule sur les événements relatifs au siège.

19. *Lettres des mêmes ; 27 avril 1530.* (Même registre, f. 130 verso.)

A Luigi Alamanni, alli XXVII d'Aprile 1530.

Alli VII del presente ti scrivemmo quanto ci occorse, et te ne mandammo le copie per diverse vie, nè possiamo credere che almeno una non ne sia comparsa, et però faremo sanza altro replicare. Da'commissarii di Pisa siamo advisati come hai mandato loro 4 mila ducati, et che ti transferiresti in quel luogo tosto che havessi quella somma che era ordinata, il che assai ci è piaciuto intendere, et ci rendiamo certi che non mancherai di diligentia alcuna in beneficio della nostra città. Occorreci al presente significarti come Mess. Baldassare Carducci, nostro oratore in Francia, ha commissione di valersi dell'opera tua in Genova, o di chi vi fusse per te in qualche cosa che gli potrebbe occorrere in beneficio della città; per il che è necessario che, trovandoti questa in Genova, et havendoti a partire per Pisa, tu lasci in quel luogo uno huomo del quale ci possiamo fidare, il quale a chi venisse di Francia per commissione del nostro oratore, possa porgere quelli aiuti et consigli che gli bisogneranno. Et trovandoti questa fuori di Genova, nè vi havendo lasciato alcuno, vogliamo che all'arrivare d'essa subito vi mandi uno tuo che sia fidato, il quale si fermi in quella terra qualche giorno, insino a tanto che il nostro oratore habbia expedito quelle faccende che ha in commissione. Ma sopra tutto è necessario che ti vagli in tale cosa di persona che tu sappi che sia fidatissima; chè saria di troppa importantia quando fusse il contrario. Et rimettendoci in ciò alla prudentia tua, faremo sanza altro dire.

La suite de la lettre roule sur les événements du siège. Voici un fragment de lettre à B. Carducci qui explique pour quel service on priait Alamanni d'attendre ou de faire attendre des nouvelles de l'orateur en France : la lettre porte la même date et se lit dans le même registre, f. 129 verso.

Ci riduciamo a giudicare che di tutti i pericoli che si truovano in questo negotio, il mandarli (i danari) per mare a Pisa sia il manco grave; et a questo occorrerebbe che in sur un brigantino o due per volta ben armati et raccomandati a due o tre persone

confidenti si mandassi IIII o VI mila ducati per volta indiretti a Pisa alli nostri commissarii per la via di Livorno. Et perché li brigantini costeggiano sanza ingolfarsi, ogni volta che fussino imparaggio di Savona o Genova, et che il tempo si monstrassi sinistro a passare avanti, si potrebbono gittare in Genova, et cautamente manifestarsi a Luigi Alamanni, et secondo il consiglio suo governarsi... Et perché si è decto che accadendo di toccare a Genova si faccia capo a Luigi Alamanni, noi li scriviamo questo dì che havendosi a partire a qualche altra faccenda, che forse potrebbe occorrere, lasci in Genova in suo luogo una persona che facci el medesimo officio.

20. *Lettre des mêmes : 29 avril 1530.* (Même registre, f. 133 verso.)

A Luigi Alamanni a Genova ; alli XXVIIII Aprile 1530.

Sarà con questa un'altra sopratenuta fino a questo giorno per non havere potuto chi n'era apportatore passare le guardie de'nimici, et in questo mezzo è arrivata la tua de'XIIII, per la quale intendiamo il modo che hanno preso i mercanti di Lione per provederci di quella somma di danari che scrivi ; et per lettere di Mess. Baldassare de'XXX del passato, comparse qui con le tue, habbiamo inteso l'arrivo di Giuliano Buonaccorsi in Corte, il quale con l'oratore insieme attendeva a dare perfectione a quanto era disegnato ; le quali cose si sono intese qui con grandissima satisfactione di tutti quelli a chi si sono communicate, li quali molto si sono rallegrati che li loro cittadini con tanta promptezza procurino la salute della sua patria, et pigliano non mediocre speranza che le cose della città habbino a terminare felicemente et con grandissima loro commendatione. Noi crediamo certo che la presentia tua in Corte non saria di poco profitto all'opera incominciata ; non di meno noi pensiamo essere necessario che havendo ad venire danari a Pisa, tu ti truovi in cotesta terra per dare ricapito a tutto quello che bisognasse, la qual cosa molto meglio potrai fare tu che alcuno altro ; che saria di troppo gran danno se costì le nostre provisioni fussino in modo alcuno impedite. Per il che, per starne al sicuro, non vogliamo in modo alcuno che parta insino

a tanto che altro non ti scriviamo; la quale cosa anchora più volentieri ti commettiamo, havendo inteso Giuliano Buonaccorsi trovarsi alla Corte, il quale, per essere huomo affectionatissimo alla nostra città, non mancherà di diligentia alcuna, col nostro oratore, perché conseguiamo il desiderio nostro; di che habbiamo optima speranza, parendoci che il Christ^mo^ per tutti li rispetti non ci debba mancare in tanta necessità, et vedendo i nostri cittadini non perdonare a fatica nè a spesa alcuna per la salute comune.

Le artiglierie che scrivi essersi imbarcate costì si condussono a Vada, et di quivi in Volterra, le quali a questa hora crediamo che siano in nostra potestà...

(La suite de la lettre roule sur les événements du siège.)

21. *Lettre des mêmes; 10 mai 1530.* (Même registre, f. 139.)

A Luigi Alamanni, alli X di Maggio 1530.

Questa mattina sono comparse le tue de'cinque del presente, et hieri quelle de'quattro con altre scritteci da Genova fino alli XXV del passato, le quali non sendo arrivate prima non habbiamo potuto darti risposta con quella prestezza che desideravi, et a noi saria stato necessario; nè pensare in modo alcuno che in simili trattamenti si habbia ad usare negligenza o transcuraggine alcuna, la quale chi usasse nelle cose publiche, sì come nelli altri tempi assai meno turbulenti di questi saria da reputare poco amorevole della sua patria, così in questi tanto travagliosi si potria dire che fosse crudele nemico di quella. Noi non potremmo già explicare con quanto piacere di ciascuno si siano lette quelle tue lettere et con quanta tua commendatione, et pare che ciascuno si sia rallegrato non tanto per vedere ordite quelle provisioni che si giudicono necessarie per la salute della nostra città, quanto per la promptezza che appare ne'suoi cittadini a soccorrerla, tra'quali noi meritamente giudichiamo che tu non debbi essere commemorato tra li ultimi, essendoti spontaneamente tanto affaticato et fatto quello che si può desiderare da uno che sia grandissimo amatore della sua patria, la quale comendando con somma laude le tue fatiche ti rende al

presente quel contracambio che è in sua potestà, et del quale non dee essere per alcuno tempo avara. Il venire tuo a Pisa ci è stato molto grato, prima perché ci persuadiamo che habbi lassato tale ordine a Genova che ogni provisione che possa venire di Francia non sia per patire per la absenza tua ; di poi non crediamo che sia stato inutile il vedere con lo occhio come le cose nostre si truovono in cotesta provincia et pigliare delle altre di qui informatione più certa per potere poi accommodare alle faccende quella diligenza et promptezza che sarà necessaria; et considerando noi di quanto frutto sarà lo star tuo in Genova per ricevere quello che da Lione venisse, et inviare a Pisa per modo sicuro, come hai fatto al presente delli V mila ducati condotti in detto luogo, habbiamo resoluto che in modo alcuno tu non debbi partire da Genova se non tanto quanto ti fosse necessario per acompagnare danari a Pisa. Et pensando noi che e'possa essere che noi ci habbiamo a servire della opera tua in qualche altra impresa, non vogliamo che tu sia sì lontano che in poco di tempo tu non possa essere ove per utile bisognasse.

Sarà con questa uno piego indiretto a Bernardo Altoviti[1], al quale habbiamo dato secondo i ricordi tuoi pienissimo mandato di potere obligare la città per qualunque somma di danari accattasse per li bisogni di quella; et perché noi desiderremo che egli potendo si transferisse in Inghilterra, gli diamo autorità di potere substituire uno in Lione in luogo suo con la medesima facultà ; et non potendo egli andare in Inghilterra, gli commettiamo che provegga uno giovane apto a ciò et lo invii a Mess. Baldassare Carducci, dal quale harà mandati et instructioni et tutto quello che gli bisognerà per fare l'effecto di che ci dai speranza; et noi così gli habbiamo commesso che facci, et con la presente sarà uno piego indiretto a lui, al quale mandiamo i mandati che per ciò bisognano.

Après quelques renseignements sur la situation de Florence assiégée, la lettre se termine ainsi :

Et perché tu scrivi che ti rinquori, mancando ogni altro assegnamento, di trovare un'altra paga per 3 mila fanti, vogliamo

[1] B. Altoviti était, comme le dit la suscription de la lettre (10 mai également): « consolo della natione fiorentina in Lione » ; voir Appendice II, n° 53.

che facci conto che niuno assegnamento ci sia, et facci ogni forza di provederlo per a quel tempo che tu pensi che ella si habbia a dare. Raddoppia in ciò ogni diligenza, che non puoi fare cosa nè più utile nè più necessaria ad obtenere la vittoria di questa impresa. Et se bene noi pensiamo che danari non ci habbiano a mancare, è molto più sicuro operare che ne siamo abondanti che correre pericolo di esserne scarsi; per il che sì come è detto, come se noi non havessimo alcuno altro assegnamento, vedi con ogni sollecitudine, diligenza et industria di provedere detta paga per III mila fanti, a ciò che, oltre alli altri nostri provedimenti, habbiamo ancor questo da vantaggio; che è quanto ci occorre.

22. *Lettre des mêmes; 30 mai 1530.* (Même registre, f. 141 verso.)

A Luigi Alamanni in Genova; alli 30 di Maggio 1530.

Dopo le nostre de'X, le quali intendemmo che havevi ricevute, sono comparse le tue de'XV, per le quali habbiamo inteso il bisogno che hai di servirti di 200 scudi; per il che habbiamo ordinato che ti siano pagati da Giovanni Serristori, sì come ne advisi, et noi gli faremo buoni a lui a conto dello accatto.

I commissarii di Pisa ci hanno mandato una copia d'una del consolo d'Inghilterra a Bernardo Altoviti, et un'altra d'una di detto Bernardo a te de'XVIII del presente, per le quali havendo inteso quello che desiderano per rendere facile il potere ottenere qualche soccorso dal Re d'Inghilterra, hanno i nostri Ex^mi S^ri scritto una lettera a sua M^tà nel modo che monstra desiderare detto consule d'Inghilterra, et due altre a due personaggi di quel Re. Similmente habbiamo fatto uno mandato nella persona di Francesco Bardi e Giovanni Giraldi, amplo et libero quanto si possa; le quali cose con altre lettere indirette loro et a Bernardo Altoviti, et all'oratore nostro, saranno con la presente; et tu ti sforzerai di dare loro ricapito con ogni prestezza possibile.

Suivent des détails sur la perte d'Empoli par les Florentins; la lettre se termine ainsi :

Però è necessario che tu accresca la diligentia nel provedere la paga futura di III M. fanti, sì come per le tue ci hai promesso,

di che al presente più habbiamo bisogno per esserci tagliata la via di potere provedere alle cose di Pisa. Ma tutto è necessario fare con ogni celerità possibile, perché, come vedi, le cose nostre si riducono a termine che non provedendo in tempo, si corre grandissimo pericolo di perdere questa guerra, la quale perduta si tira dietro la ruina del tutto. Ond'è che non è da risparmiarsi in cosa alcuna per la salute di questa patria. Noi conosciamo quanto tu sia affezionato a quella, e perciò sappiendo che non mancherai di diligentia alcuna, faremo senza altro dire.

23. *Lettre des mêmes ; 21 juin 1530.* (Même registre, f. 151.)

A Luigi Alamanni, alli XXI di Giugno 1530.

Per Michele da Volterra ricevemmo hieri le tue de'XV. Le altre che di' haverci scritte per Francesco da Casignano non sono anchora comparse. Habbiamo havuto piacere che habbi rimesso a'Com^rii di Pisa li VI M ducati havuti dalli mercanti per ricordo et persuasione tua ; alli quali se ben la città è grandemente obligata, non meno riconosce questo beneficio da te, essendone stato sì buono et sollecito instrumento. Ma non bisogna posarsi qui, ad volere che la città possa riconoscere chi s'affatica in beneficio suo, ma bisogna andare avanti, et fare del continovo nuove provisioni per riparare a tanti bisogni in quanti ci troviamo, faccendo sempre conto che le fatte non siano in essere *(sic)*. Il che ti diciamo per che siamo desiderosi che tu non manchi di fare tutto quello che ti sarà possibile per conservatione universale della città, la quale cosa, quantunque noi sappiamo che tu fai promptamente, nondimeno per debito nostro non vogliamo mancare di spronarti con queste nostre exhortationi. Quanto a quelle che ci scrivi alli II et V, non ci occorre dire altro, salvo che con questa saranno lettere a Piero Guadagni et a Ruberto degli Albizi, di quel tenore che di'essere necessario.

24. *Lettre des mêmes ; 27 juin 1530.* (Même registre, f. 152.)

A Luigi Alamanni, alli XXVII di Giugno 1530.

Per Francesco da Casignano ricevemmo le tue de'XIIII, le quali erono rimase in dietro ; et ci sono state gratissime, sì per

li advisi che per quelle ci hai fatto intendere, come per tutte le altre cose. Et habbiamo havuto piacere che habbi usato diligentia nel mandare le nostre all'oratore et in Inghilterra, acciò che se frutto alcuno se ne ha a trarre, si tragga presto, ché così richiedono i bisogni nostri, li quali tutto giorno vanno crescendo, non entrando più cosa alcuna da vivere nella terra. Non di meno ogni cosa si tollera con quella promptezza la quale si conviene a quelli che difendono la libertà loro. Né anco de'soldati ci possiamo lamentare, li quali di buona voglia sopportano il mancamento di quelle cose che essi veggono non potere havere, come è l'abbundantia della carne et del vino ; et così sono parati fare insino a tanto che saranno pagati. Et perciò noi non lasciamo di fare tutte le provisioni a noi possibili per satisfare loro. Et così ci piace che facci tu, sollicitando i mercanti a non mancare in questo resto con speranza d'havere a consequire quel merito della nostra liberatione che sarà conveniente. Quello che ci scrivi del modo dell'intrattenere il S^re^ Antonio Doria ci piace assai, et ne habbiamo dato notitia a'commissarii di Pisa, commettendo loro che non manchino d'alcuna specie d'intrattenimento, perché al manco si satisfaccia della nostra buona volontà, se non gli potremo satisfare co'fatti come desiderremo.

Suivent quelques nouvelles des opérations autour de Florence; puis la lettre reprend :

Noi conosciamo certamente che le fatiche tue meritano non piccioli premii, li quali se interamente ti havessino ad essere dati, forse saria cosa troppo grave alla nostra città al presente tanto afflitta. Da altro canto sappiamo che per la tua modestia et bontà non desideri se non quello che sia bastante a sostenerti per beneficio di quella. Et perciò noi ti habbiamo ordinato una provisione di due ducati il giorno, la quale debbe cominciare il dì che tu lasciasti gli ambasciadori che erano appresso Cesare, et per commessione loro ti transferisti a Genova per stare in quella terra, et exequire quello che ti fusse commesso; et oltre a questo ti hanno ad essere fatte buone tutte le spese fatte per le occorrentie del Magistrato. Noi giudichiamo che questa provisione basti per mantenerti. Altra volta et in migliore tempo, penseremo a ristorarti delle fatiche tue in quel modo che tutta questa città giudica essere convenevole.

25. *Lettre des mêmes ; 25 juillet 1530.* (Même registre, f. 158 verso.)

A Luigi Alamanni, alli XXV di Luglio 1530.

Noi habbiamo preso grandissimo dispiacere del caso che ti advenne in Genova, sì per il disagio tuo, sì etiam perché pensiamo che più non ti potrai valere di quel luogo come hai fatto insino a qui, il quale recava molte commodità per le provisioni di Pisa. Nondimeno pensiamo che non mancherà modo a fare il medesimo effetto per altra via, et ci è stato grato intendere che ti sia transferito in Corte, pensando che solleciterai le provisioni non solamente necessarie per la conservatione di Pisa, ma anchora per la liberatione nostra, la quale cosa è necessario che facci con ogni diligentia; perché se di costà non venissi altro provedimento, sanza dubio non potremo sostenere le genti ordinate in Pisa per soccorrere la città sotto il S^re^ Giampaulo et il Ferruccio; le quali, alli XX di questo, non erano anchora partite, il che pensiamo che poi haranno fatto, se già certa indispositione del Ferruccio non harà dato impedimento. Bisogna adunque sollecitare con ogni importunità quello di bene che debbe venire di costà, perché tutte le cose nostre sono ridotte a termine che poco possono aspettare. Et se alcuno si debbe affaticare al presente per la patria, ad te conviene più che alcun altro, per potere riportare il frutto delle opere tue fatte in beneficio della patria; la quale perdendosi renderebbe tutte le tue fatiche vane; che è quanto ci occorre per la presente.

V

Lettres patentes de François Ier en faveur de Luigi Alamanni.
(1531-1540.)

26. *Don de la châtellenie, terre et seigneurie de Tullins; 21 juin 1531.* (Archives départementales de l'Isère; Chambre des Comptes, série B, n° 3062; f. 125 et suiv.).

François par la grâce de Dieu Roy de France, daulphin de Viennois, conte de Valentinois et de Diois, à tous ceulx qui ces presentes lettres verront, salut. Savoir faisons que nous, aians regard et consideracion aux bons, singuliers, agreables et recommandables services que nostre tres cher et bien amé Messire Loys Allamany, florentin, nous a par cy devant faitz en plusieurs et mainctes manieres, pour lesquelz et pour avoir tenu nostre party il a esté chassé et expulsé de ses maisons et biens qu'il avoit par dela, et esté contrainct de soy retirer hors du dit pais de Fleurance, volans parer, recognoistre lesdits services et luy despartir des biens et revenus de nostre royaulme et pais, et pour lui aider à vivre et honnestement soy entretenir, audit Messire Loys Allamany pour ces causes et aultres à ce nous movans avons donné et octroyé, donnons et octroyons par ces presentes nostre chastellenie, terre et seigneurie de Thullins, situee et assise en nostre pais de Daulphiné, avec toutes et chacune ses appartenances et deppendances, ainsi qu'elle se comporte et poursuyt en tous droitz de justice et jurisdiction haulte, moyenne et basse, mere et mixte impere, hommes, hommaiges, vassaulx et aultres droitz, proffitz, revenus et emoluments quelzconques estans et dependans de la dicte chastellenie, terre et seigneurie de Thullins, pour en jouir et user par icelluy Messire Loys Allamany jusques au temps et terme de dix ans ensuyvans et consecutifs commançans au jour et feste de saint Jehan-Baptiste prochain venant, et en prendre, lever et recueillir par ses mains, ou faire prendre, parcevoir et recevoir par ses procureurs et commis le revenu, proffit et emolument de quelque valeur et extimacion qu'il puysse estre et monter, sans

aulcune chose en reserver ne retenir pour nous ou noz successeurs daulphins, fors seulement les foy, hommaiges, ressort et souveraineté, et à la charge de paier et acquicter par lui les fraiz et aulmones, gaiges d'officiers et aultres charges ordinaires et anciennes estans sur la dicte terre et seigneurie de Thullins, et d'entretenir les edifices de celle seigneurie en bon et convenable estat et aussi de ne fere coupper les boys de haulte fustaye ne aultres de la dicte seigneurie, sy non par les ventes et couppes ordinaires, et en user comme un bon pere de famille doit faire..., etc.

En tesmoingt de ce nous avons fait mectre nostre scel a ces dites presentes. Donné a Paris le XXIme jour de Juing, l'an de grace mil cinq cens trente et ung, et de nostre regne le dix-septiesme. FRANÇOYS.

Par le roy daulphin, le S^gr^ de Mont^o^ grant maistre et mareschal de France. BRETON.

Le même registre contient encore la copie de deux autres lettres de François Ier, l'une du 13 décembre 1532, l'autre du 1er décembre 1543, destinées à garantir à Luigi Alamanni la jouissance du domaine de Tullins et à lever les obstacles que rencontrait le poète pour en percevoir les revenus.

27. *Don du Jardin du Roi, sis près d'Aix ; 11 juillet 1531.* (Archives départementales des Bouches-du-Rhône ; B. 29 (Sagitt.), fol. 344.)

Françoys par la grace de Dieu roy de France, conte de Prouvence, Forcalquier et terres adjacentes, à tous ceulx qui ces presentes lettres verront, salut. Comme nostre plaisir a esté et soyt fere don à nostre chier et bien amé Messire Loys Alamani, à sa vie durant, du jardin à nous appartenant, assis pres les murs de nostre ville d'Aix, tant pour plusieurs bons et agreables services par luy à nous faictz et esquelz il y persiste par chescun jour et sperons qu'il fera si apres, que pour certaines autres causes a ce nous mouvans, et pour ce que pieça avions faict don dudict jardin a feu Messire Aucthebon Spinole et à nostre chiere et bien aymee Baptine de Larca sa fame, et au survivant d'eulx, eusions mandé par devers nous ladicte Baptine de Larca qui a survesqu son dict mari, laquelle, par elle

ouy nostre vouloyr et intention, se soyt à ce consentie et accordee, savoir faysons que pour considerations desdictz grans, louables, vertueux et agreables services à nous faictz par ledict Messire Loys Alamani en plusieurs manieres, et sperons qu'il fera si apres, à icelluy avons, du vouloir et consentement de la dicte Baptine de Larca, donné et octroyé, donnons et octroyons par ces presentes, à sa vie durant, nostre dict jardin d'Aix, avec toutes et chescunes ses appartenances, ensemble les maysons, moulins, ediffices, pres, vinhes et choses quelzconques estans dedans le circuit des murailles et clousture dudict jardin, pour en jouyr par ledict Alamani et en prendre et percevoir les fruictz et revenuz et esmolumens sa dicte vie durant, à quelque valeur et extimation qu'il se puisse monter, à la charge d'icelluy entretenir bien et deuement et d'en user comme bon pere de famille, et de fere et accomplir les charges si aulcunes sont sur ledict jardin..., etc...

En tesmoing de ce nous avons faict mectre nostre scel à ces dictes presentes. Donné a Fontainebleau, le XIe jour de Juillet, l'an de grace mil cinq cens trente ung, et de nostre regne le dix-septiesme. FRANÇOYS.

Par le Roy conte de Prouvence. BRETON.

Une autre lettre de François Ier, 18 février 1533, ayant pour but d'excepter de la réunion au domaine royal le jardin du roi à Aix, est conservée aux mêmes archives. B. 31 (Salam.), fol. 125.

28. *Don du revenu de la Seigneurie de Castellane; 26 février 1540.* (Archives départementales des Bouches-du-Rhône; B. 36 (Luna), f. 293.)

Françoys par la grace de Dieu roy de France, conte de Prouvence, Forcalquier et terres adjacentes, à nostre amé et feal conseillier et general ayant la charge et administration de noz finances, tant ordinaires que extraordinaires en nos dictz pays et conté de Prouvence, salut et dilection. Sçavoir vous faisons que nous, desirans bien et favorablement traicter nostre cher et bien amé Messire Loys Alamani, gentilhomme florentin, en faveur de plusieurs bons et recommandables services qu'il nous a cy devant faictz, faict chascun jour et est pour nous faire en l'ad-

venir en plusieurs maintes et louables manieres, à icelluy pour ces causes et autres bonnes et justes considerations à ce nous mouvans, avons donné et octroyé, donnons et octroyons par ces presentes tout le revenu, proufict et esmolument de nostre terre et seigneurie de Castellane, ses appartenances et deppendances, situee et assize en nostre dict pays de Prouvence, et ce durant le temps et terme de neuf ans prouchain venans, ensuivantz et consecutifz, commenceans au jour du trespas de feue dame Baptine de Larca, à laquelle nous en avions pieça faict don sa vie durant, à icelluy revenu, proufict et esmolument à quelque somme valeur et estimation qu'il soyt et se puisse monter, avoir et prendre durant ledict temps par ses simples quittances, par les mains du tresorier et recepveur general de nostre dict pays de Prouvence.... etc...

Donné à Villesavyn, le vingt-sixiesme jour de Fevrier, l'an de grace mil cinq cens quarante, et de nostre regne le vingt-septiesme, ainsi signé : FRANÇOYS.

Par le Roy conte de Prouvence, Monseigneur le Cardinal de Lorrenne present : BRETON ; et scellees de cyre jaulne à simple queue.

Le 1er décembre 1543, François Ier donnait à Alamanni un nouveau gage de sa bienveillance en exceptant de la réunion générale du domaine les revenus du jardin d'Aix et de la seigneurie de Castellane dont il lui maintenait la jouissance (mêmes Archives, B. 38 (Serena), fol. 23).

VI

Ambassade à Venise.

(Mars-avril 1541.)

29. *Extraits des lettres de Matteo Dandolo, ambassadeur vénitien en France, au Doge ;* 23 février-2 mars 1541. (Archives de Venise ; Francia, dispacci di Matteo Dandolo, nov. 1540-juillet 1542 ; f. 22.)

Blois, 23 février 1540 (1541). — Soa M^tà^ Christ^ma^ espedice dimane matina D. Alvise Alamani, gentilhuomo fiorentino, per le poste per Vinetia, et si dice per ringratiare la S^a^ V. della gran ciera fatta per lei ad esso Rincone...

Blois, 2 mars 1541. — S^mo^ Princeps, etc... Diferendosi di giorno in giorno il partire di Dno Alvise Allamani, persona molto qualificata, quale mi credevo devesse anco così fare sino allo arrivare del Rincone, et essendomi affermato terzo giorno ch'el partiva, heri gli feci motto per il secretario mio di dargli un pachetto di mie lettere particolari. Gli rispose ch'el verebbe qui heri a me, il che molto gentilmente fece, con officio privato più presto che altrimente, comunicandomi la cagione ch'el Re lo manda alla Cel[situdi]ne V. essere per ringratiarla della buona ciera ch'ella ha fatto al Rincone. Al che io dissi che se mi fossi trovato con soa M^tà^ in questo proposito, mi serei sforciato di levargli questa fatica, per essere superfluo con la Cel^le^ V. tale ufficio, essendo suo costume ordinario honorare sempre li representanti di quella...

È stato sospicato assai che questo suo venir de lì sii per altra cagione, et in materie di Const[antinopo]li, ove non mancano di quelli che si credeno che'l vadi ; et chi anco per qualche negociatione a Mantoa. Et queste sospitioni in gran parte sono nasciute dalla dilatione del suo partire, perché dicono esser causata dalle lunghe instruttioni che gli sono date, et dalle molte consultationi che se sono fatte per quelle. Ma lui mi ha detto venire per il soprascritto ufficio signanter. Ispedito da soa

Christ^ma^ M^tà^ hieri matina ch'el gli basciò la mano, et efficacissimo di propria bocca gliello ha imposto. Il quale, esseguito con la Cel^ma^ V., dice che ritornerà di subito, et ch'el se crede per Pasqua o poco da poi essere a questa Corte ritornato. Et dicendogli io ch'io mi credevo devesse aspettare almen il Rincone inanti il suo partire, quale d'hora in hora deve aggiungnere, mi disse : Se per la soa venuta mi deverà esser ingiunto altro, mello manderanno drieto per un corriero che farà più in un giorno che io in quatro. Et ancor che per buon spatio el stesse meco, altro non ne puoli cavare.

3o. *Analyse du discours prononcé par Alamanni devant le Conseil des Dix, le 2 avril 1541.* (Archives de Venise; Consiglio dei Dieci; Parti segrete, filza n° 5.)

1541, die 2 Aprilis. — D. Aloysii Alemani a Christ^mo^ Rege missi ad Ill^mum^ D. expositio. Lecta in Cons° X cum add[itione], die II mensis suprascr.

Sabbato prossimo che fu alli do del presente mese de April, venuto nel Exmo Collegio il R^do^ oratore francese cum D. Alvise Alemani fiorentino, havendo richiesto audientia secreta et mandati fuora quelli che non erano del Illmo Cons° di X, il ditto D. Alvise premesse alquante general parole, expose che il Re Christ^mo^ havendo inteso la grata accoglienza et le demonstrationi honorifice et amorevoli fatte da questa Illma S^a^ al Mag^co^ Rincon, suo ambassator, lo haveva mandato a lei per ringratiarla, et così la ringratiava molto come de offitio che li era stato accetto, cognoscendolo corrisponder alla benevolentia cum la qual soa M^tà^ la proseguiva per l'affectione che gli ha, sì come da molti effecti preteriti si havea potuto comprehender le operation soe a beneficio di questo Exmo stato ; qual gli è grandemente despiaciuto veder in guerra col Sig^r^ Turco, tanto grave et dispendiosa quanto la è stata, alla quale el sia stà tirato et condutto, poi da quelli a chi apperteneva soccorrer et aiutarlo lassato solo nel periculo; ma che ben per mezo del ditto Mag^co^ Rincon, ambassator suo a Constantinopoli, l'ha fatto in ogni tempo l'officio che se conveniva a quel buono amico che gli è, maxime a ciò che l'havesse a succeder la pace, della qual se-

gulta ne ha grande piacere hora et contentezza. Entrò poi a dir che l'haveva lecto nelli analli così antiqui come moderni esser stà instituto delli antecessori Ser^mi Re di Franza, quando l'Italia sia stà oppressa da qualcuno, di essere venuti cum grande forze et haverla liberata, et così de questa Exma republica per mare di haverse opposto cum potente armate, et operato a defensione della fede christiana, et che questa città era stà sempre et è il refugio[1] securo de qualunque oppressi, profugi et exterri per causa di guerre et dissidii. Di che fra li altri, esso D. Alvise uno era exempio de haverse reducto qui exule per la mutatione del stato di Fiorenza patria soa ; et che però l'anteditto re, ch'è disceso da quel proprio regal sangue et christianissimo, ha l'animo suo disposto a imitar li medesimi fatti delli ditti soi Ser^mi magiori accadendo, et l'affettione ch'è ditta et voluntà precipuamente di giovar a essa Illma S^a ; onde havendo inteso che l'attende a presidiar et far munir le soe città et terre qui dalle parte et del Ser^mo Re de'Romani et del stato di Milano, per la bona custodia et securtà de quelle, suspicando forsi[2] qualche mala intentione de chi aspirino al stato loro, et cusì etiam in le terre da mare, parendogli forsi non se poter anchora ben fidare, benché di ciò alla M^ta soa pari non esser da dubitar ; non di meno ella laudando, per existimare che sia ben fatto lo assecurare da ogni banda et non star sprovisti, manda ad offerrirse che segondo et cusì tosto che a lei serà dechiarito il bisogno, gli mandarà in soccorso le gente soe, delle quali ne ha grande copia, parte nel Piamonte già parate, et altre molto più de là da'monti, che etiam sariano di qua fra breve spacio di tempo, preste cum la persona propria soa anchora, bisognando per aiuto

[1] Tout le document que je publie ici est d'une lecture très difficile, tant l'écriture en est rapide, négligée, parfois indéchiffrable ; je dois des remerciements particuliers à M. Giuseppe dalla Santa, sous-archiviste, pour la complaisance avec laquelle il a bien voulu le collationner avec moi. La phrase que j'ai imprimée ici ne répond pas exactement au texte, qui porte *al refugiè*, précédé d'un signe qu'il faudrait interpréter *per* ou *pro*, et ne donne aucun sens ; *è*, que j'ai mis à la place, est une correction.

[2] Après *forsi*, au-dessus de la ligne, a été ajouté un signe peu net qui ressemble à *che*, et pourrait à la rigueur se lire *inde* (?) ; je n'en ai pas tenu compte dans ma transcription.

et defensione contra quelli che volesseno offender questo Exmo stato da parte da terra, et medesimamente che l'accommodarà de'danari, per che per la Dio gratia se trova haver accumulata tanta summa che cum soa commodità lo potrà benissimo far, a ciò che loro Sig^r habbiano el modo di meglio assecurarsi, non se fidando de'presidii externi, come è conveniente, se'l accadesse accrescer quelli che al presente sono in le dicte cità, et di far altre provision espediente al bisogno loro; et oltra di ciò, quanto alle cose da mar, per che sa che anchora resta da trattarsi con il Sr Turco per adimpimento della pace fatta, a ciò che non possi esser alcuna diffidentia, la è per scriver o vero mandar uno o doi messi a Constantinopoli segondo che meglio existimerano et vorano le Sig^e loro, essendo lei promptissima alla essecutione, et promettendo ogni favor et opera soa per fargli beneficio, cum la istessa intentione che la faria per le cose soe proprie, et perhò le voglino fargli nota la voluntà soa.....[1].

Questo non dee cader in consideratione de alcuno, perché le sta ben cognossuta la qualità soa in altri tempi et in primis da poi l'ottenuta vittoria contra Svizeri a Maregnan, che essendo giovene de anni 22 cum potente essercito, poteva oltra el stato de Milan far magior progresso, a lui facillimo, essendo Italia alhora disarmata, et non volse, dimonstrandose pacifico et non ambitioso di novità, si che l'è da persuaderse che'l sia del medesimo animo hora che l'è cressuto in età di quanti anni sono corsi da quel tempo in qua; et perhò non sia da haver suspicione alcuna della sincerità soa. In ultimo si excusò se in questa esposizione el non havesse satisfatto a loro S^rie, a i quali cognosseva convenir altra facundia di quella ch'era in lui, et cum questo fece fine.

Gli fu risposto dal Cl^mo M. Alvise Gradenigo, vice dose, prin-

[1] A cet endroit se trouvent quatre lignes raturées, puis le bas de la feuille est taché et dechiré; les quelques mots qu'on peut encore lire sous les ratures laissent deviner la suite des idées; les voici : « Nè habino diffidentia della M^tà soa Christ^ma che la non gli sia per... nè consideratione di quello... cha da invidi et detrattori se potria addur, che lei pretendendo altro cum questa occa[sione]... devenisse poi in voler adempir l'appetito suo de magior cose, perché le sta bene... » Tout cela est raturé; la phrase destinée à remplacer celle-ci disparaît au milieu des tâches d'humidité et des déchirures.

cipiando da questa ultima parte, che tal soa escusatione non accadeva, havendola fatta cum grande copia de dire, et che quanto all'honor fatto al M^co^ Rincon, non bisognava action de gratie, et che delle operation del re Christ^mo^ per questo stato se ha tale certeza che'l non accadi altra dechiaratione, delle qual se tien grata memoria, et che se sa la benevolentia della M^tà^ soa. dalla quale ella se movi a voler il benefitio de questa Exma Rep^ca^, ringratiandola etiam delle oblation soe sopra scritte. Nè accadeva dir altro, per ciò che segondo il rito di essa Rep^ca^ se respondarà poi consultamente. Alhora il Rev^do^ orator dicendo che'l preditto D. Alvise Alemani partiria fra tre o vero 4 dì, richiese et instò che la risposta se facesse presto ; et cum questo i se licentiorono.

La réponse du Conseil des Dix, à la proposition développée par Luigi Alamanni au nom du roi de France, se lit dans le même recueil, à la date du 11 avril ; elle ne renferme que des compliments, sans aucune allusion aux propositions de François Ier. Alamanni ne rentra à la cour que le 26 mai au soir (début d'une lettre de Matteo Dandolo au Doge, 7 juin 1541, p. 45 du recueil d'où sont extraites les citations réunies ci-dessus sous le n° 29).

VII

Première ambassade à Gênes.

(Mars-mai 1544.)

31. *Extraits de lettres de B. Centurione au Doge de Gênes ; Paris, 12-29 mars 1544.* (Archives de Gênes ; Lettere ministri ; Francia, 1544 ; Mazzo 1.)

12 mars. — Di poi partito Monsu l'Armiraglio (d'Annebault) per la Corte, che fu nanti hieri passato meso giorno, intesi d'alcuni nostri genovesi comme sua M^tà^ haveva fato eletione di M. Ludovico Allamani fiorentino, per che in nome e per ambasatore di sua M^tà^ venisi da V. S^rie^. Mi parve forte così fusi ; pur solicitando intender più il certo, intesi essere così, e fra l'altri il S^or^ conte de l'Angilara me mandò da se stesso a dire essere fata tale elecione, del che haveva piacere, et cetera ;

e la sera poi vene di Corte il segretario del R^mo^ di Tornon, qualle secondo mi hanno deto, portò la resolupcione, e comme partirebe presto fra due o tre giorni. A me ha dato e dà questa eleccione fantaxia, maggiormente essendo fata poi mio arrivo qua, e più mi darebe anche fantaxia se venise a la executione del partire. So ben per avisi certi comme queste pratiche di ambasatore già molto tempo è che vano atorno, e già havevano designato di uno luchese ; ma comme questo Allamani habia preso una damixella di M^ma^ la Delfina per moglie, harà havuto più credito apreso sua M^tà^, e forsi si sarà venuto a la elecione; e non si exeguirà prima che parli a sua M^tà^. Imperò se altrimenti fusi, mi darebe in l'animo mio pensero, e non pocho, non la sapendo ben intendere nè comprendere, maggiormente stante le risposte date da V. S^ie^ a Monsu de Grignan e Paulino, quando recheseron il salvo conduto ; e si doveva credere sua M^tà^ non dovesi fare tale elecione che prima non sapesi e intendesi li motivi di V. S^rie^. Quando sapia il partir si pongi in executione prima d'haver havuta udienza da sua M^tà^, penserò ogni modo andare da Monsu l'Armiraglio, a ciò si facia retardare tale partenza sino a tanto habi parlato a sua M^tà^...

29 mars. — Trovai l'ambasatore, M. Luigi Allamani in procinto di partenza, e già expedito da sua M^tà^ per costì, quale penso venirà a giornate longe, per esser lui pocho prospero e sanno ; venirà a la volta di Marsiglia o Antibo....

32. *Correspondance entre le doge de Gênes et le lieutenant général de Provence, au sujet du sauf-conduit demandé pour Alamanni ; 25-avril-1er mai 1544.* (Archives de Gênes ; la première lettre se lit dans les *Lettere al Senato* (minute), filza 18, n° 243 ; la réponse porte simplement : *Da regio ministro*, et la date.)

Allo Illmo et Exmo Monsr il S^r^ di Grignan, governatore e locotenente general per la M^tà^ Chr^ma^.

Illmo et Exmo Sr Obser^mo^. Con quella bona et pronta voluntà che havemo sempre havuto di rimostrare con gli effetti il desiderio che tenemo di far tutte quelle cose che concerner possino il servitio di S. M^tà^ Chr^ma^, subbito che si hebbero le let-

tere di V. Illma S^ria scritte a Marsegia alli 14 di questo, fussimo col S^r principe Doria e lo pregassimo ch'el si compiacesse del salvo condutto per lo ambasciator di detta S. M^ta Chr^ma che ha da venir qui, e ne lo instassimo a più potter. Sua S^ria per la molta instancia nostra se ha al fin risposto che, per esser cosa importante, non oseria di consentire al sudetto salvo condutto senza commissione della Ces^ma M^ta, suo principe e S^re, del che c'è parso con queste nostre incontinente avertirne V. Illma S. a ciò che la conosca quel che se sia pottuto per noi fare con esso S^r principe Doria in questo negocio del salvo condutto, e cossì l'obsequio e observantia di questa republica verso sua M^ta Christ^ma, alla quale Dio si degni concedere longa vita, e a vostra Illma S^ria ciò che la desidera. Da Genova, a dì 25 di aprile del MDXLIIII.

D. V. Illma et Ex. S^ria

DUCE E GOVERNATORI.

A Messires les duc et gouverneurs de la Seigneurie de Gennes.

Messires, j'ay receu vostre lettre du XXVe du passé par laquelle j'ay veu que vous n'avez sceu avoir du S^r prince Dorye le sauf conduict pour l'ambaxadeur que le Roy envoye à vostre Seigneurie, et pour aultant, Messires, que je veoys bien que le dit prince a les forces en la mer, j'ay advisé avecques le dit ambaxadeur que s'il vous plaist luy envoyer à Vingtimilhe l'ung de vos officiers pour le conduyre, je le feray pourter jusques audit lieu, esperant que le ferez conduyre par terre en toute seureté, et que ne vouldrez permettre que l'ambaxadeur d'ung si grant prince cappitat mal aux terres de vostre obeyssance, estant principalement envoyé pour le beneffice de vostre republique. Vous priant, Messires, me faire incontinent entendre sur ce vostre intention, et je prierai à Dieu que vous doint bonne et longue vie. De Marseille, ce premier jour de may MDXLIIII.

Vostre bon frere et amy,

(Signature illisible.)

Sur la suite de cette affaire, voir une lettre d'Alamanni lui-même, 8 mai; Appendice II, n° 75.

33. *Lettre du doge de Gênes à Nicola Lomellino Costagutta, à Lyon (?); 29 mai 1544. (Ibid.*, filza 18, n° 262.)

Al nobile Messer Nicolao Lomellino Costagutta, cittadino nostro carissimo.

Duce etc.., La alligata per il Mag^co^ Messer Loiggi Allamani darette in mano propria, capittando a Lione ; e se fusse già passato alla Corte o altrove, manderette a bon recatto per persona fidatta, importando molto, e advertite che non capittasero male, ussando dilligentie rescrivendone il seguitto. Da Genova a dì XXVIIII di Maggio del 44.

VIII

Seconde ambassade à Gênes.

(Juillet 1551.)

34. *Instruction donnée à Luigi Alamanni, ambassadeur du Roi de France à Gênes, avec la réponse de la République de Gênes ; juillet 1551.* (Rome, Bibl. Barberini, cod. LVIII, 12, p. 98.)

Cette copie, ou plutôt ce résumé de documents dont les originaux sont perdus, est remplie d'abréviations, et la lecture en est souvent fort douteuse. Je me sers de la copie que m'en a communiquée M. Achille Neri, qui l'avait fait exécuter pour son usage personnel ; elle paraît avoir été faite avec le plus grand soin.

Instruttione data a nome del Christianissimo Re di Francia per la republica di Genova a Luigi Alamani, l'anno 1551, nel mese di Luglio.

Alli charissimi et amatissimi governatori, antiani, consiglieri della republica di Genova,

Mando il presente Mag^co^ Messer Luigi Alemani, maestro di casa della diletta mia consorte, nuntio mio, al quale darete piena fede a quanto a nome mio esporrà.

PROPOSTA.

Il Christ^mo Re mio molto vi ringratia delle carezze e cortesie grandi fatte da voi alli suoi Cardinali, gentilhuomini, et ultimamente alli suoi soldati per lo soccorso di Parma, di che hebbe tal informatione che vi resta obligatissimo e perciò detto mio Re offerisce in servitio et commodo di questa republica danari. gente e quanto può venir da lui fin alla propria persona per conservatione loro.

Havendo l'ambasciatore cesareo [1] fatto intendere al Christ^mo Re mio che sua Maestà vuol far passare quantità d'Alemani al servitio del papa per le cose di Parma, et havendo il Re mio determinato mandare fantaria e cavalli a Parma per soccorso, senza pregiudizio di sua Maestà Cesarea, con la quale non intende innovare cosa alcuna, dimanda passo sicuro di poter passare le dette fantarie per lo paese e giurisdizione vostra, senz' alcuno impedimento, con essersi provisto per li suoi danari di quanto fosse necessario. Desidereria ancor sua Maestà ch'io over un suo ambasciatore si potesse fermare qui, per dar ordine al passar d'essi soldati, il che non solamente servirà a ciò, ma potria ancora giovar assai al passar del gran Signore [2]; e secondo l'occasioni potria sempre servir l'ambasciatore di sua Maestà Christ^ma in servigio e comodo di questa republica.

RISPOSTA DELLA REPUBLICA DI GENOVA.

Vi rendiamo in comune e particolarmente quelle maggiori gratie che potiamo delle offerte pur troppo grandi ch'a nome del vostro christianissimo Re n'havete fatte, il che non ci è stato nuovo, havendo prima d'adesso conosciuto il buon animo suo verso di questa nostra republica, la quale sì come gli sarà obligata sempre, così pregarà Dio che, dove non potrà ella ricompensare tanta cortesia, supplisca largamente per lei.

Circa il passar de'soldati, essendo il nostro paese libero e sicuro per passar a tutte le persone, non accade dar passo nè permesso alcuno, atteso che quello che s'è fatto per lo passato

[1] En marge: *offerte. Guerra di Parma.*

[2] En marge: *Armata del Turco che soccorrerà Parma.*

si farà ancora per l'avvenire ; e se per l'addietro s'è fatto commodo alli soldati di sua Maestà, non ci havendo ella ricercati, tanto più se le ne farà adesso che siamo da lei ricercati; ma non si vuol far alcuna nuova promessa, acciò che il papa al quale siamo sogetti in spirituale, e con il quale si tiene buona amicitia, non ne potesse imputare ch'havessemo fatti nuovi patti in pregiudizio suo. Resta che sua Maestà sia certa che quello medesimo s'è fatto per lo passato si farà ancora per l'avvenire [1].

Circa lo stare qui o mandare ambasciatore, si dice che sua Maestà voglia meglio considerare questa cosa, perché in questi tempi ciò potrà più tosto nuocere che giovare [2], massimamente trovandoci noi nella... [3] che ci troviamo col'Imperatore, onde facilmente potria seguire qualche inconveniente, il quale poi daria forse fastidio a sua Maestà, e perciò ne pare che non sia da rinovare cosa alcuna. Ha domandato di potere star qui per 3 o 4 giorni [4], e che si voglia far accompagnare fin ad Antibo, ancora che pensi di potervi andare senz'alcuno sospetto. Se gli è risposto che non si poteva promettere, che in tutto il paese e dominio nostro mandariano con lui commissario, e che fariano patente con la quale potria commandare a tutto il suddetto dominio come noi medesimi e che s'armariano dua..... [5] in 3 fregate che l'accompagnariano quanto volesse [6].

35. *Extrait d'une lettre de G.-B. Doria au Doge de Gênes; Vintimille, 24 juillet 1551.* (Archives de Gênes, Lettere al Senato, filza 34, n° 504.)

E prima si dice a V. S. di havere heri matina acompagnato a salvamento in Antibo il Sor Luize Alamani, al quale sopra tuto

[1] En marge : *Non vogliono li Genovesi promettere per capitoli o scritta.*

[2] En marge : *Che non si mandi ambasciatore.*

[3] Ici le copiste avait d'abord écrit *fa*, qu'il a ensuite exponctué, laissant visiblement une lacune d'au moins un mot.

[4] Le sujet, non exprimé, est bien visiblement Luigi Alamanni.

[5] Cette fois encore le copiste avait commencé à écrire *siti*, qu'il a ensuite exponctué, sans remplacer les lettres supprimées par le mot convenable.

[6] Toute cette période finale laisse à désirer au point de vue de la clarté ; il serait inexact de rattacher les propositions conditionnelles à *non si poteva*

il paese di V. S. se li è facto fare tuti queli honori e carese sono stati posibile, e le altre cose ancora mi sono state ordenate, come credo che lui ne scrive a V. S. Ill^me[1], nottificando a quelle che da poi, ne lo uscire dal paeize de V. S., vedandolo in grande tremore e pensamento, non obstante che non li mancasse[2] alcuno periculo de fuste de infideli, che per satisfarlo più mi deliberai di partirmi di prima sera di notte *(sic)* e condurlo di notte[3] in Antibo, di modo che li è restato sotisfatissimo. Il quale di subito partite *(sic)* a la volta de la Corte, e mi dice che faria notticia a la M^ta del Re de li buoni tractamenti havia recevuto da V. S^rie.....

promettere che..., car précisément les Gênois firent tout ce qu'annoncent ces propositions (voir le n° 35) ; il ne faut donc rapporter *non si prometteva* qu'à la demande d'Alamanni, qui désirait rester trois ou quatre jours ; mais en revanche on s'engageait à le faire accompagner jusqu'à la frontière.

[1] Voir Appendice II, n° 81.

[2] Erreur d'écriture évidente pour *minacciasse*.

[3] *Di notte* n'est visiblement à sa place que la seconde fois.

APPENDICE IV

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES D'ALAMANNI[1]

1° Opere Toscane al Cristianissimo Re Francesco I.

1532-1533, Lione, Seb. Gryphio; 2 vol. in-8°.
1532, Firenze, Giunti; in-8° (le premier volume seul).
1533, Venezia, Nicolini da Sabio; in-8° (le second volume seul).
1542, Venezia, Giunti; 2 vol. in-8°.
1806, Roma, Caetani; 2 vol. in-8°.

Un certain nombre de pièces contenues dans ces deux volumes d'*Opere Toscane* ont été réimprimées sous diverses formes et dans divers recueils. Il faut signaler en première ligne, parce qu'ils contiennent *presque* toute la matière des *Opere Toscane* (mais avec beaucoup d'autres choses), les deux volumes intitulés :

Versi e Prose di Luigi Alamanni, a cura di Pietro Raffaelli; Firenze, Le Monnier, 1859; 2 vol. in-16.

Parmi les réimpressions partielles des *Opere Toscane*, je citerai les suivantes :

a) Antigone, tragedia.

1556, in Fiorenza (sans nom d'éditeur); in-8°[2].

[1] Je me suis fait un devoir de ne mentionner, dans cette bibliographie, que les éditions que j'ai consultées au cours de mes recherches dans les diverses bibliothèques de Florence, Venise, Paris, etc...; je me suis contenté de citer en note celles qui ne me sont connues que par le témoignage des historiens antérieurs et des bibliographes.

[2] Cette édition, dont j'ai eu sous les yeux un exemplaire à Venise et un

1732, Venezia *(Scelta di rare e celebri tragedie...)*, Società Albrizziana ; in-8°.

1750, Venezia *(id.)*, Albrizzi ; in-8°.

1786, Londra (Livorno), Masi ; in-12 *(Teatro italiano antico*, t. II, pp. 123 et suiv.).

1808, Milano, Classici ; in-8° *(Teatro italiano antico*, t. II, pp. 143 et suiv.).

b) Elegie sacre (4e livre des Élégies).

1610, Venezia, Seb. Combi *(Nove Muse ordinate secondo la vera armonia de'metri, da Pier Girolamo Gentile*, pp. 438 et suiv.).

c) Favola di Narciso et *Stances* (L'oscuro suo sentier la notte avea).

1550, Venezia, Giolito ; pp. 170 et suiv. des *Stanze di diversi illustri poeti* nuovamente raccolte da Lodovico Dolce, 1a parte ; in-8°. (Ce recueil a été réimprimé jusqu'à six fois dans le cours du XVIe siècle, en 1556, 1558, 1563, 1564, 1580 et 1589.)

1785, Venezia, A. Zatta *(Parnaso italiano*, t. X, p. 204).

d) Inni VI et *VIII.*

1709, Bologna, Pisarri *(Scelta di sonetti e canzoni de'più eccellenti rimatori d'ogni secolo* fatta per Ag. Gobbi, t. I, pp. 378-382. Ce recueil a été plusieurs fois réimprimé, à Venise, par exemple, en 1727 et 1739.

e) Salmi penitenziali.

1550, Venezia, « al segno della Speranza », in-16 *(Libro secondo delle rime spirituali*, pp. 172-179).

1610[1], Venezia, Seb. Combi *(Nove Muse...* etc..., pp. 456-458, à la suite des *Elegie sacre).*

1883, Imola, Galeati, in-16 (per cura di Fr. Zambrini).

à Paris (sur vélin), passe pour avoir été imprimée à Venise vers 1780 sous une fausse date.

[1] Quadrio et Mazzuchelli citent aussi le recueil intitulé *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori*, in-12 ; Venise, 1568 et 1572 ; je ne l'ai pas eu sous les yeux.

f) Satire.

1563, Venezia, Nic. Bevilacqua (dans le recueil de Sansovino, *Sette libri di satire*, in-8° ; le livre III contient les douze satires d'Alamanni. Ce recueil a été plusieurs fois réimprimé).

1565, Venezia, Andrea Valvassori (les satires 6, 7, 9 et 10 d'Alamanni sont contenues dans le recueil intitulé *Satire di cinque illustri poeti*, in-12).

1808, Milano, Classici (la satire VI d'Alamanni, à Alessandra Serristori, se lit à la p. 66 de la *Raccolta di poesie satiriche*, in-8°).

Pour les principales réimpressions de poésies plus courtes, canzoni, sonnets, ballades, etc..., voir la table dressée ci-après.

2° La Coltivazione.

1546, Parigi, Rob. Stefano, in-4°.
1546, Firenze, Giunti, in-8°.
1548, Parigi, Rob. Stefano, in-4°.
1549, Firenze, Giunti, in-8° [1].
1590, Firenze, Giunti, in-8° [2].
1716 et 1718, Padova, Comino, in-4° [3].
1745, Verona, Berno, in-8°.
1745, Padova, tip. del Seminario, gr. in-8°
1746, Bologna, Guidotti e Mellini, in-4° [4].
1756, Venezia, Remondini, in-8°.
1780, Londra (Livorno), Masi, in-12.

[1] Mazzuchelli cite une édition de Florence, Giunti, in-8°, 1569, que je n'ai pas vue.

[2] Cette édition est la première qui joigne au poème d'Alamanni les épigrammes du même, et *le Api* de G. Rucellai ; la plupart des réimpressions suivantes rapprochent habituellement les mêmes œuvres. M. G. Naro cite sous la date 1590 deux éditions *giuntine*, l'une in-8°, l'autre in-16 ; n'est-ce pas une erreur ?

[3] Ces deux éditions ne diffèrent que par le frontispice (Marco Lastri, *Bib. Georgica)*.

[4] Je n'ai pas trouvé l'édition de Bologne, 1745, citée par Mazzuchelli ; Follini *(Iconografia universale)* cite une édition de Bassano, 1795.

1785, Lucca, Fr. Bonsignori, in-12 (t. I de la *Raccolta di poemi georgici).*

1786, Venezia, A. Zatta, in-16 (t. XXII du *Parnaso italiano).*

1795, Venezia, Palese, in-8°.

1804, Milano, Classici, in-8°.

1812, Venezia, Vitarelli, in-16 [1].

1814, Venezia *(Didascalici del secolo XVI),* in-16.

1821, Parigi, Lefèvre (t. 22 de la *Biblioteca poetica italiana* scelta e pubblicata da A. Buttura), in-32.

1823, Milano *(Raccolta di poemetti didascalici*, t. VIII), in-12.

1826, Milano, Silvestri (t. 190 de la *Biblioteca scelta di opere italiane),* in-16.

1826, Milano, Classici, in-32.

1828, Parigi, A. André, in-32, [2].

1830, Firenze, Formigli, in-8°.

1847, Venezia, G. Antonelli *(Parnaso classico italiano*, éd. in-8° et in-64).

1859, Florence, Le Monnier (au tome II des *Versi e Prose di L. A.*, pp. 185-320).

1871, Torino, tip. S. Francesco di Sales, in-16.

3° Gyrone il Cortese.

1548, Parigi, R. Calderio, in-4°.

1549, Venezia, Comin da Trino, in-4° : « con altre aggiunte dell'autore medesimo ». (Ces additions n'ont jamais existé que dans l'imagination de l'éditeur.)

1757, Bergamo, Lancellotti, 2 vol. in-12 : « alla moderna ortografia ridotto ». Le titre porte, en outre : « edizione terza. »

[1] Cette fois la *Coltivazione* est publiée avec *le Api* de G. Rucellai et le *Bacco in Toscana* de F. Redi. — Je n'ai pas trouvé l'éditon de Bassano, 1812, enregistrée par G. Naro.

[2] Le catalogue n° 55 *(Letteratura italiana)* de la maison E. Loescher (1901) mentionne sous le n° 308 une édition de Bassano, 1828 que je n'ai pas eue sous les yeux.

1840 [1] Venezia, Antonelli *(Parnaso classico italiano*, éd. in-8° et in-64).

4° Flora.

1556, Firenze, L. Torrentino, « cogl'intermedi di Andrea Lori », in-8°.

1601, Firenze, Sermartelli (sans intermèdes), in-8°.

1787, Londra (Livorno), Masi (au tome IV du *Teatro ital. antico)*.

1809, Milano, Classici (au tome IV du *Teatro ital. antico)*,

1859, Firenze, Le Monnier (au tome II des *Versi e Prose di L. A.)*.

1881, Bologna, Zanichelli (p. 303 du volume intitulé *la poesia barbara nei secoli XV e XVI*, publié par M. G. Carducci, se lit le 3e acte de la comédie d'Alamanni).

5° L'Avarchide.

1570, Firenze, Giunti, in-4°.

1761, Bergamo, Lancellotti, 2 vol. in-12, « alla moderna ortografia ridotta ».

1841-1842, Venezia, Antonelli *(Parnaso classico italiano*, éd. in-8° et in-64).

6° Epigrammi con alcuni epitaffi.

1587, Parigi, Marco Orry. in-8°.

Première édition complète des épigrammes d'Alamanni, au nombre de 121. Mais ces courtes pièces circulaient depuis quarante ans manuscrites ; aussi en rencontre-t-on quelques-unes dans des recueils imprimés antérieurement à cette date ; par exemple :

1555, Venezia ; dans le *Libro quinto delle Rime di diversi*

[1] Le catalogue n° 102 de la « libreria antiquaria » B. Seeber (Florence, 1894), consacré à la littérature italienne, porte (n° 514) une édition de Vérone, 1834, in-8°.

illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni, pp. 472-475, se lisent treize épigrammes d'Alamanni, avec la dédicace à « Madama Margherita ».

1580, Venezia; *Le imagini de i dei antichi* de Vincenzo Cartari. — Cet ouvrage contient, p. 512, l'*Amor fuggitivo* d'Alamanni, traduit de Moschus, et mêlé par le poète à ses épigrammes [1].

Les épigrammes furent imprimées à la suite de l'édition de la *Coltivazione*. Florence, Giunti, 1590, avec d'insignifiantes modifications dans leur nombre et dans leur ordre, et la plupart des réimpressions déjà citées du poème le plus connu d'Alamanni reproduisent cette œuvre secondaire ; je signalerai encore les publications suivantes dont quelques-unes ont fait connaître quelques épigrammes jusqu'alors inédites du poète :

1827, Bologna, Cardinali, in-8°: *Epigrammi inediti di L. A. tratti da un Ms. della pontificia Bibl. di Bologna.* — Sur les dix-huit numéros contenus dans cette brochure, les sept premiers avaient déjà été imprimés, sauf de légères variantes, dans les éditions antérieures [2].

1859, Firenze, Le Monnier (au tome II des *Versi e Prose di L. A.*, pp. 124-144; les épigrammes réimprimées dans cette édition sont au nombre de 124).

1860, Mutinae, Soliani, in-8°: *Epigrammata excerpta ex Anthologia graeca.....*; texte grec et traduction latine de quelques épigrammes de l'Anthologie, avec les imitations que notre poète en a faites, au nombre de huit.

1896, Firenze, Barbèra, in-32: *Epigrammi italiani scelti e ordinati da Guido Mazzoni*; pp. 334-338, quinze épigrammes d'Alamanni.

On trouvera ci-dessus, Appendice I, n° 14, deux épigrammes d'Alamanni, tirées des manuscrits, et qui ne figurent dans aucune des éditions que j'ai pu consulter.

[1] Tout récemment encore cette pièce a été réimprimée à la suite de l'*Aminta* (T. Tasso, *I Discorsi dell'arte poetica, l'Aminta*, con note di A. Solerti. Torino, 1901, p. 296).

[2] A titre de curiosité, je citerai la réimpression du quatrain *Vener disse alle Muse* (*Versi e Prose*, II, p. 140) dans *Lo Spettatore poetico*, Florence, 1826, p. 121, avec une addition de six vers à la louange de

Petrarca, Bembo, Casa ed Alamanni.

7° Epitalamio di Peleo e di Teti, di Catullo.

1888, Rimini ; per nozze Bonini-Gobbi, per cura di A[ttilio] T[ambellini].

8° Ouvrages en Prose.

a) Oratione al Popolo Fiorentino sopra la nuova sua militar disciplina.

S. l. n. d. (Florence, 1529), in-4° ; 10 feuillets non numérotés ; le discours est suivi (p. b, III) de la *Selva terza del secondo libro D[i] L[uigi] A[lamanni]*.

1859, Firenze, Le Monnier (au tome II des *Versi e Prose di L. A.*, p. 447).

b) Novella alla signora Madama Batina Larcara Spinola.

1794, Bassano ; *Notizia de'novellieri italiani posseduti dal conte A.-M. Borromeo*, con alcune novelle inedite, in-8°. — La nouvelle d'Alamanni occupe les pages 65-107.

1795, Londra (Livorno), Bancker, in-8° (*Novelle di alcuni fiorentini*, pp. 91-134).

1804, Milano, Classici, in-8° (*Raccolta di novelle dall'origine della lingua fino al 1700*, t. II, pp. 227-265).

1815, Milano, Silvestri, in-16 (*Novelle di alcuni autori fiorentini*).

1831, Milano, Bettoni (*Novelle di vari autori*, vol. II).

1833, Firenze, Borghi, in-8° (*Raccolta di novellieri italiani*, t. II, p. 1071).

1847, Parigi, Baudry (*Tesoro dei novellieri italiani*).

1853, Torino, Pomba.

c) Lettere.

Voir ci-dessus, Appendice II.

9° Poésies diverses.

En l'absence d'une édition complète des œuvres d'Alamanni, et dans l'obligation où l'on est, pour consulter toutes ses poé-

sies dispersées dans plusieurs recueils, de feuilleter de nombreux volumes, il m'a paru utile de classer ici, dans l'ordre alphabétique des premiers vers, toutes les pièces détachées qui nous sont conservées sous son nom, en renvoyant le lecteur aux volumes où il pourra les trouver. Dans ma pensée, cette table a une double utilité; elle permet, d'une part, d'indiquer une fois pour toutes les recueils où se lisent les poésies d'Alamanni que j'ai toujours citées seulement par le premier vers (sauf celles auxquelles le poète avait donné lui-même une classification déterminée, comme les élégies, les églogues, les satires, les selve, les hymnes); en second lieu, elle réunit pour la première fois, d'une façon méthodique, toutes les poésies détachées de l'auteur de la *Coltivazione*, dont il n'existait pas de catalogue aussi exact, et je voudrais pouvoir dire aussi complet.

Voici quelles sont les publications qui nous fournissent des poésies non comprises dans les ouvrages précédemment cités :

1548–1549, *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, l. I et II; Venezia, Giolito, in-12.

1553, *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*; Vinegia, « al segno del pozzo »; pp. 105–106.

1555, *Libro quinto delle rime di diversi illustri Signori*; Venezia, Giolito; in-12.

1555, *Sonetti del Varchi*, 2 vol.; Firenze, t. II, pp. 62–63 et 113-114.

1560, Lucantonio Ridolfi, *Aretefila*, dialogo; Lione, Rovillio, p. 23.

1565 [1], *Delle rime di diversi nobili poeti toscani*, raccolte da M. Dionigi Atanagi, l. II; Venetia, p. 172 v°.

1719, *Giornale de'letterati d'Italia*, vol. XXXII, p. 364.

1819. *Saggio di poesie inedite di L. A.*; Firenze, Magheri, in-4°.

1846, *Poesie italiane di dugento autori*, pubblicate da F. Trucchi; Prato, t. III, p. 222.

[1] Il m'a été impossible de trouver le recueil signalé dans le *Giornale dei letterati d'Italia*, XXXII, p. 347, puis par Mazzuchelli, et intitulé *Selva di varie cose piacevoli*, Genova, 1570, in-12, qui contiendrait des stances sur le jeu d'échecs et une mascarade (?).

1859, *Versi e Prose di L. A.*, Florence, Le Monnier, 2 vol.

Enfin on trouvera ci-dessus, à l'Appendice I, quelques pièces demeurées inédites jusqu'à ce jour.

D'autres recueils ont moins d'importance, parce qu'ils ne font que reproduire des pièces déjà imprimées çà et là; je citerai seulement les trois suivants ;

1558, *I fiori delle rime de'poeti illustri*, raccolti e ordinati da Girolamo Ruscelli; Venetia, Sessa.

1563, *Il secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori* (recueil formé par Lod. Dolce); Vinegia, Giolito.

1709, *Scelta di sonetti e canzoni de'più eccellenti rimatori d'ogni secolo* (recueil formé par Gobbi), 1ª parte; Bologna. (Ouvrage réimprimé à Venise en 1727.)

Pour simplifier les renvois, les indications qui figurent à droite des premiers vers sont divisées en quatre colonnes, la première (OT) renvoie à l'édition princeps des *Opere Toscane*, Lyon, 1532-1533; le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe la page; la deuxième colonne (VP) contient les renvois aux deux volumes de *Versi e Prose di L. A.*, Florence, 1859 ; la troisième (RD) désigne les recueils de *Rime diverse* publiés à Venise en 1548, 1549, 1553 et 1555 (l. I, II, V et VI; comme dans le l. II, la pagination est par feuillets, la lettre v désigne le *verso* de la page). La dernière colonne, *Divers*, contient quelques abréviations dont voici la clé :

Ap désigne l'Appendice I du présent volume;
Atg — le recueil de D. Atanagi, Venise, 1565;
Do — le recueil de L. Dolce, Venise, 1563;
Gli — le *Giorn. dei Letterati d'Italia*, t. XXXII;
Ri — L. A. Ridolfi, *Aretefila*, Lyon, 1560;
Sg — *Saggio di poesie inedite di L. A.*, Florence, 1819,
Tr — Trucchi, *Poesie it. di Dugento autori*, III;
Va — B. Varchi, *Sonetti*, t. II, Florence, 1555.

L'astérisque (*) signifie que le texte d'une poésie, dans le recueil indiqué, présente quelques variantes par comparaison avec la leçon publiée dans d'autres éditions.

	OT	VP	RD	DIVERS
Aer tranquillo lucido e sereno (Son.).....				Ap. n° 7
Aiolle mio gentil cortese amico (Son.).....	I, 190	I, 21		
Alma beata che'l terrestre velo (Son.).....	I, 280	II, 28		
Alma città che con materno amore (Son.)..	I, 266	II, 24		
Almo beato sol che dolcemente (Son.).....	I, 229	I, 133		
Almo beato sol, come il consenti? (Son.)...	I, 262			
Almo beato sol, sacrata luce (Son.).....	II, 280	II, 117		
Almo cortese sol che in parte vai (Son.)....		II, 148		
Almo paese e bel ch' appresso miro (Son.)..	I, 249	I, 231		
Almo paese e bel, riposo fido (Son.).....	II, 259	II, 18		
Almo sacrato re, splendor de' Galli (Son.)..	I, 276	II, 4		
Almo sacro terren più d' altro chiaro (Son.)[1]	I, 198			
Almo sol che' l calor riporti e' l giorno (S.).	I, 267	II, 25		
Almo superbo mar che d' ogni intorno (Son.)	II, 271	II, 116		
Alto signor per cui la fida stella (Son.).....	I, 256			
Al tuo padre Ocean ch' abbraccia intorno (S.)	II, 269	II, 23[2]		
Amor che pien di sdegno ancor ti duoli (S.)		I, 56		Sg. 28
Amor con dolci spron talor mi mena (Son.)				Ap. n° 6
Apollo quando a noi si mostran fore (Son.).				Ap. n° 1
Aura gentil che mormorando vieni (Son.)....	I, 224	I, 119		
Avventuroso gallo almo paese (Son.).....	I, 258	I, 231		
Avventuroso il dì che scorge il seme (Son.).	II, 273			
Ben conosco io che le mie basse note (Son.)	II, 275			
Ben dite il ver che l' amorosa pena (Son.)...				Va. 62[3]
Ben m'accorgh'io quanto disdegno e duolo (S.)	I, 251			
Ben mi fo lieto poich' io torno il volto (S.).	II, 289			
Ben potrai morte dir d' haver offeso (Son.).	I, 281	II, 30		
Ben puoi Borea crudel con ghiaccio e neve (S.)	I, 276	II, 2		
Ben puoi cantando, vaga Filomena (Son.)..		I, 55		Sg. 27
Ben puoi di noi goder, crudel fortuna (Son.)	I, 189	I, 34*		
Ben puoi questa mortal caduca spoglia (S.).	I, 190	I, 34*		
Borea crudel che con tal forza ed ira (Son.)	I, 207	I, 116		
Boschi fiumi montagne sterpi e sassi (Son.)	I, 251	I, 236		
Bosco verde, campagna e colle erboso (Son.)	I, 272			
Cari Signor che per voler divino (Canz.)....		II, 145		
Che fia, lasso, di me fuggendo lunge (Son.)	I, 252	I, 321		
Chiara onda e fresca che cantando vai (S.).	I, 237	I, 134		
Chiare acque e fresche che rigando andate (S.)	I, 247			
Chiari Signor che dell' Italia bella (Son.)...	II, 289	I, 297		
Chiaro giardin che lunge al suo paese (Son.)	I, 229	I, 122		
Chi desia di veder più bella luna (Son.)....	I, 202	I, 73		

[1] Seconde rédaction du sonnet *Sacro terren più d' altro al mondo chiaro*.

[2] P. Raffaelli a réimprimé deux fois ce sonnet, pp. 23 et 115 du t. II.

[3] Par une évidente erreur typographique, la page porte le n° 64 dans l'édition de 1555.

	OT	VP	RD	DIVERS
Chi desia di veder più bella pianta (Son.)..	I, 234	I, 126		
Chi'l pensò mai che di Liguria uscisse (S.).	I, 206	I, 99		
Chi più vive di me lieto e felice (Son.).....	I, 248			
Chi raccontar porria (Ball.).....	II, 274			
Cieco sperar che dalla libra al tauro (Son.)	I, 245	I, 389		
Colli piagge campagne valli e fiumi (Son.)..	I, 253	I, 390		
Col volto in terra e le ginocchie inchine (S.).	I, 256			
Come dolce sent'io per queste valli (Son.)..	II, 267	II, 112		
Come dovrebbe il ciel ciascun di noi (Son.).	I, 200	I, 72*		
Come oggi ahi lasso m'è contrario il giorno (S.)			II, 48	
Come or sovra ciascun mi stimo e tegno (S.).				Va. 63[1]
Come potesti o morte (Ball.).....	II, 276			
Come sei tu felice, almo paese (Son.).....	II, 270			
Come sia frale e vil la vita umana (Son.)..			I, 231	Do. 481
Come spesso col ciel mi doglio indarno (S.).	I, 239	I, 361		
Come talor nel gran calore ardente (Son.)..	II, 263	II, 20		
Come ti puoi chiamar sacrato fiume (Son.)	I, 272			
Come ti veggio andar superba in vista (Son.)	II, 263	II, 34		
Come vien caro alle campagne e i prati (S.)	II, 266	II, 37		
Con quai voci potrò, con quai parole (Son.)	I, 264			
Con quei sospiri, con quelle voci amare (S.)			II, 48 v.	
Così sempre veggia io dovunque miri (Son.)	I, 218	I, 384		
Cristianissimo re, da voi mi viene (Son.)...	II, 265	II, 36		
Dalla mia luminosa e chiara spera (Stances).				Sg. 21
Dal suo chiaro terren dolce e nativo (Son.).	II, 270	II, 115		
Dal suo ventre materno uscendo fuora (S.).	II, 277			
D'angosciosi pensier già lasso e stanco (S.).		I, 5[2]		
Deh! che caldi sospir, che amari pianti (S.).	I, 189	I, 32*		
Deh! chi potrà giammai cantando, Amore (S.)	I, 212	I, 53*		
Deh! come abietta e vil ti veggio fuore (S.).	II, 285	II, 122		
Deh! com'esser potrà che lunge io vada (S.).	I, 269			
Deh! come porgi, ahimè, soverchia doglia (S.)	I, 234	I, 125		
Deh! non più lagrimar, Pianta mia cara (S.)	I, 254	I, 320		
Deh! perchè non vid'io ne'miei primi anni (S.).	I, 259	I, 232		
Deh! perch'oggi non vien per queste rive (S.)	II, 290			
Deh! per qual mio fallir, beata Pianta (S.)	I, 226	I, 102		
Deh! quando mai sarà che venga l'ora (S.).	I, 263			
Deh! se prego mortal commosse unquanco (S.)	II, 272			
Dimmi famoso re degli altri fiumi (Son.)....			II, 47 v.	
Di piaggia in piaggia e d'uno in altro monte (S.)	II, 280	II, 117		
Diva d'ogni alto cor Vittoria e palma (S.)..	II, 288			

[1] La page est numérotée, par erreur, 65.

[2] Raffaelli, en publiant ce sonnet, s'est contenté de mettre en note : *Inedito* ; il ne m'a pas été donné de le trouver dans un seul des manuscrits que j'ai consultés ; je ne puis donc me prononcer sur la valeur de l'attribution qui en est faite à Alamanni.

	OT	VP	RD	DIVERS
Dolce onorato e prezioso pegno (Son.).....	I, 223	I, 101		
Dolce tosco terren ch'io toccai pria (Son.)..	I, 226	I, 386		
Donna gentil ne'cui begli occhi ascoso (S.)..		I, 57		Sg. 30
Due volte carco il ciel di vento e neve (S.).	I, 196	I, 69		
Durenza, tu per questa aprica valle (S.)...	I, 195	I, 94*		
Ecco che giunta è pur l'ora felice (Son.)....	I, 250	I, 236		
Ecco ch'io torno a voi, Durenza e Sorga (S.).	I. 201	I. 94*		
E'mi par d'ora in ora aver presente (Son.)..	II, 261	II, 19		
Era gentil ch'in così dolci rive (Son.).....	II, 268	II, 114		
Era gentil con più felice piede (Son.).....	II, 277			
Erboso colle o rivo o piaggia aprica (Son.).				Ap. n° 1
Euro gentil s'onestamente aspiri (Son.).....	I, 214	I, 382		
Famoso mar che d'ogni 'ntorno inondi (Son.)	I, 205			
Felice pianta ch'al tuo bel soggiorno (Son.).		I, 93[1]		
Già conosco io vicin l'amato loco (Son.).....	II, 282	II, 119		
Già l'biondo Apollo e le sacrate suore (Octave)	II, 274			
Già mi part'io da te, Durenza amata (Son.).	II, 258	II, 16		
Già nove volte rivolgendo il Sole (Son.)....	I, 221	I. 74		
Già piansi, ahi lasso, di trovarmi privo (S.)	II, 260	II, 112		
Già si sente arrivar, Francesco chiaro (S.)..			I, 230	
Già trapassa fuggendo il sesto giorno (Son).			II, 48	
Gitene altrove, o duri miei pensieri (Son.)..			VI, 105v.	
Glorioso Francesco in cui risplende (Son.)..	I, 273	II, 2		
Glorioso Francesco in cui si sente (Son.)....	II, 268	II, 113		
Glorioso mio re, nel cui sostegno (Son.)....	I. 268			
Il bel paese, il loco ove già nacqui (Son.)...	I, 188	I, 31*		
Infra bianche rugiade e verdi frondi (Madr.)	I, 192	I. 92		
In preda all'onde irate, in fede a'venti (S.).	I, 231	I, 123		
Io arò sempre, Varchi, nella mente (Son.)..		II, 406		Va. 113 Sg. 34
Io ho varcato il Tebro e muovo i passi (S.).		II, 166	II, 49v.	
Io mi stavo l'altr'ier, Francesco altero (Stanc")		II, 171		Sg. 1
Io mi sto notte e dì contando l'ore (Son.)...			II, 51	
Io non posso negar Francesco altero (Son.)	II, 264	II, 35		
Io non potrei negar, che più d'un foco (Son.)			II, 52	
Io non vorrei però che'l tacer molto (Capitolo).				Sg. 23
Io pur attendo e bramo il giorno e l'ora (S.)	I. 277	II, 1		
Io pur, la Dio mercé, rivolgo il passo (Son.)		II, 166	I. 230	Do. 480
Io pur me ne vo innanzi e lascio indietro (S.).		II. 408	II, 49v.	Va. 115
Io riconosco già l'alme contrade (Son.).....	II. 266	II, 37		
Io scrivea del mio re l'opre famose (Son.)...	II. 288			
Io sperai d'agguagliar l'altezza estrema (S.)	I, 265			

[1] Voir le sonnet *Pianta felice ch'al tuo bel soggiorno.*

	OT	VP	RD	DIVERS
Io volea visitar l'ascosa terra (Son.).....	II, 273			
Io vo pur di dì in dì contando l'ore (Son.)..	II, 257	II, 16		
Io vorrei pur nè so partirmi ancora (Son.)..	I, 270			
L'almo terren dove infelice nacqui (Son.)...	I, 188[1]			
Lassa, al medesimo punto omai ritorna (S.).		I, 7*		Sg. 33
Lassi piangiamo,ohimè,che l'empia morte (S)		I, 133		Sg. 33 — Mach.
Lasso, che dì dì in dì mi cresce il duolo (S.)		I, 318		Sg. 35
Lasso, che giova andar gridando homei (S.)	I, 213			
Lasso, che procacciando l'altrui bene (Ball.)	I, 199	I, 72*		
Lasso, ch'io mi credea senz'altra pruova (S.)	I, 233			
Lasso, ch'io sento pur che'l tempo passa (S.)	I, 255			
Lasso, ch'io veggio omai che il ciel non vuole (Son.)	I, 253	I, 390		
Lasso, ch'io vorrei pur tornare omai (Son.).	I, 269			
Lasso, chi vien che del mio ben mi spoglie (S.)	I, 236	I, 298		
Lasso, già mi credea senz'altra pruova (S.).		I, 70[2]		
Lasso, io già piansi meco alcuna volta (S.).		I, 319		
Lasso, io pur bramo avvicinarmi al loco (S.)	I, 202			
Lasso, pur non so più quel ch'io mi voglio (S.)		I, 6		Sg. 30
Là vèr l'occaso alla sua destra riva (Son.)..	I, 192	I, 93*		
Lieta vaga amorosa Durenza (Son)	I, 195	I, 43		
Liete rive, alti colli e piaggia aprica (Son)..	I, 237	I, 134		
Ligura Pianta, in le cui belle fronde (Son.).	I, 232	I, 124		
Ligura Pianta mia, s'alcuna volta (Son.)....	I, 216			
Ligura Pianta mia, se il rozzo stile (Son.)...	I, 236	I, 132		
Lingua gentil che sopra ogni altra cosa (S.)	I, 235	I, 132		
Lontan da quella che a se troppo piacque (S.)		I, 91[3]		
L'oscuro suo sentier la notte avea (Stances).	II, 233	I, 102		
Lunge a quella gentil ch'a Febo piacque (S.)	I, 193			
Mentre io seguo su'l Po cacciando l'orme (S.)			II, 51 v.	
Mentre mirate il nuovo sole in cima (Son.).			I, 231	Do. 481
Mentre ti fui grato (Ode			V, 476	
Mille lingue mille occhi e mille poi (Son.)...	I, 280	II, 29		
Muse che un tempo in Siracusa e Manto (Sciolti).....		I, 298		Tr. 222
Ne fortuna crudel, nè cangiar pelo (Son.)...	I, 204	I, 137		
Nessun fu lieto, Amor, io non tel celo (Son.)	I, 209	I, 92*		
Non è Mercurio ne più altero Dio (Son.)....				Ri. 123
Non fu colpa o fallir d'acerbo fato (Son.)...	I, 219			
Non fu giammai con tal diletto fuora (Son.)	I, 215	I, 383		
Non mi vider mai gli Arabici Sabei (Son.)..			II, 51 v.	
Non molto andra che le tue gelid'onde (S.).	I, 248	I, 296		

[1] Voir le sonnet *Il bel paese, il loco ove già nacqui.*

[2] Voir le sonnet *Lasso ch'io mi credea senz'altra pruova.*

[3] Voir le sonnet *Lunge a quella gentil ch'a Febo piacque.*

	OT	VP	RD	DIVERS
Non per me sol ma per colei ch'è degna (S.).		II, 407		Va. 114
Non pianger no, se di sì poca vena (Son.)..	II, 279			
Non più come solea Rodano e Sona (Son.)..			II, 49	
Non rivedrò giammai che'l cor non treme (S.)	I, 214	I. 138		
Non salvatico pin, non querce annosa (Son.)	I, 225	I, 120		
Non si può sollevare in alto a volo (Son.)..			I, 234	Sg. 31 Do. 483
Occhi leggiadri miei, la cui beltade (Son.)..		I, 9		Sg. 29
Occhi miei lassi omai più non piangete (S.).	I, 231	I, 32*		
Occhi piangete chè languendo giace (Son.).	I, 221	I, 95		
O del tronco real sacrate piante (Son.).....	II, 281	II, 118		
O di Rodan superbo umile sposa (Son.).....	II, 290	II, 123		
O dolce albergo d'ogni cor gentile (Son.) ...		I, 57		Sg. 26
O felice cammin com'or vorrei (Son.).....	II, 262	II, 20		
O fontana gentil, che la bell'onda (Son.)....	I, 267	II. 26		
O gallico terren, largo ricetto (Son.).....	I. 268	I, 235		
Oggi al chiaro sentiero addrizzo il passo (S.)	I, 243	I, 391		
Oggi è'l beato dì ch'io torno il volto (Son.)..	II, 257	II, 15		
Oggi indietro riman tutto il mio bene (Son.)	II, 275			
Oggi rivolge il ciel l'ottavo giorno (Son.)....		I, 233		
Oggi spero veder la bella Pianta (Son.)....	I, 238	I, 135		
Ogni oscuro pensier noioso e vile (Son.)....	I, 265			
Or che'l mezzo del ciel con l'orme segna (S.)	II, 267	II, 113		
Or che'l vento fra noi, la neve e'l gelo (S.)..	I, 274	II, 3		
Or che ritorna il bel leggiadro Aprile (Son.).	I, 240	I. 378		
Or che viene il nemico e'n vista appare (S.).			I, 233	Sg. 32
Or ch'io veggio il mio re nell'armi avvolto (S.)			I, 233	Do. 482
Or, magnanimo re, le piaggie intorno (Son.)	I, 275	II, 3		
O speranze d'amor che sì sovente (Son.)...	I, 250	I, 235		
O tenace memoria al mio mal pronta (Son.)		I, 8		Sg. 28
Ove splende ora il mio lucente sole (Son.)...	I, 224	I, 383		
Padre del ciel ch'avventuroso e chiaro (S.).	II, 284	II, 121		
Padre del ciel che'l tuo diletto figlio (Son.)..	I, 262			
Padre del ciel, se già mai piacque o piace (S)	I. 255			
Padre Ocean ch'all' Occidente giace (Son.)..	II, 271	II, 116		
Padre Ocean che dal gelato arcturo (Son.)..	I, 193	I, 45		
Partendo dal mortal carcer terreno (Son)...		II, 405		
Perché'l lasciar qui voi, Sorga e Durenza (S)	I, 203			
Perché null'altro omai vivendo brama (Son.)	I, 271			
Per verdi piaggie e solitarie rive (Son.)....				Ap. n° 3
Piangete tutte, ohimé, campagne e rive (S.).	I, 279	II, 28		
Pianta felice ch'al tuo bel soggiorno (Son.).	I, 208			
Pianta felice che dal ciel formata (Son.)....	I, 225			
Più d'ogni altro dolor che'l cor sostiene (S.).	I, 230	I, 123		
Più veloce animal non pasce l'erba (Son.)..	I, 197	I, 54*		
Poggio felice che'l mio bel paese (Son.)....				Ap. n° 8
Poi ch'al gran fiorentin ciascuna spera (S.).			II, 50	

	OT	VP	RD	DIVERS
Poi ch'altrui rabbia e mia crudel fortuna (S.)	I, 277	II, 1		
Poi che'l fero destin del mondo ha tolto (C.).	I, 282	II, 30		
Poiché lunge da voi l'amato Dio (Son.).....	I, 273			
Poiché, Madonna, el mio fero destino (Canz.)				Gli. 364 Ap.n°12
Poiché non son quelle promesse ferme (St.)..		I, 35		Sg. 16
Poiché per dispogliar del vello d'oro (Son.)			I, 232	Do. 482
Pon freno a'tuoi sospir, caldo mio core (S.).		I, 8		Sg. 29
Poscia che'l ciel dal mio natio paese (Son.).	I, 191			
Poscia che'l mio bell'Arno udir non puote (S.)	I, 196	I, 100		
Pria che l'ottavo sol fuor tragga'l volto (S.).	I, 222			
Prima che mostri'l ciel la terza aurora (S.).	I, 249	I, 234		
Profondissima valle, alpestre monte (Son.)..	II, 286			
Qual dolcezza ho quando mi vien talora (S.)		I, 55		Sg. 27
Qual fera stella alla mia Pianta diede (S.)..	I, 228	I, 121		
Qual fu mai della mia più greve doglia S.).	II, 278	II, 22		
Qual grazia, qual destin, qual sorte amica (S.)	I, 206	I, 138		
Qual mi preme ad ogni or' desire ardente (S.)	II, 284	II, 121		
Qualor lascia lontan l'una dolcezza (Son.)...	II, 282	II, 119		
Qualor più spera d'addrizzar la prova (S.).	I, 244	I, 391		
Quand'in seggio real l'altr'ier vedea (Son.)..	II, 272			
Quand'io veggio il villan con larga speme (S.)	II, 286	II, 122		
Quand'io veggio talora (Ball.).....	I, 205	I, 1*		
Quand'io veggio talor nel caldo giorno (S.)..	II, 262	II, 34		
Quand'io viddi i bei raggi scolorarsi (Son.).				Ap. n°10
Quand'io vidi l'altr'ier negli occhi vostri (S.).	I, 278	II, 27		
Quand'io vidi l'altr'ier, Signor mio caro (S.).	II, 281	II, 118		
Quando è sì amico il ciel al desir miei (S.)..			II, 50	
Quando esser deve omai che le vostre onde (S,	I, 208			
Quando esser deve omai ch'io torni il volto (S)	I, 244	I, 320		
Quando il vago desio che d'ora in ora (S.)..		I, 234		
Quando io miro lontan l'antiche mura (S.)..	I, 200			
Quando io prendo la penna a porre in carta (S)	I, 260	I, 233		
Quando l'un vago sol verso Occidente (S.)..	I, 228	I, 6*		
Quando mi torna in mente il giorno e l'ora (S)	I, 241	I, 387		
Quando, o Febo, tra noi si mostran fuore (S.)	I, 227	I, 121		
Quando offeso t'aviam ch'irato vieni (Son.).	II, 278			
Quando rischiara il bel nostro orizzonte (S.)				Ap.n° 11
Quandunque io sento in me nuovo dolore (S.)	I, 216	I, 385		
Quanta dolcezza il mondo unqua mi diede (S.)	I, 213	I, 119		
Quanta invidia ti porto, amica Sena (Son.)..	I, 194			
Quant'avaro già il ciel sovente offeso Son.)	II, 269	II, 114		
Quante fiate ho già di sdegno acceso (Son.).	I, 230	I, 122		
Quante fiate il dì mi torna a mente (Son.)..			II, 49 v.	
Quante grazie degg'io, celeste scorta (Son).	I, 278	II, 4		
Quante grazie oggi al ciel divoto rendo (S.)	I, 243	I, 387		
Quante grazie ti rendo, alto fattore (Son.)..	II, 292			
Quante io truovo campagne piagge e monti (S)	II, 287	II, 17		

	OT	VP	RD	DIVERS
Quante ricchezze avrei s'aggiunte insieme (S)	II, 283	II, 120		
Quante vegg'io di qua lagrime.ahi quanta (S)	I, 254	I, 319		
Quanti lunge da voi fo passi il giorno (Son.)	I, 275			
Quanto amor porto alla benigna stella (S.)..	I, 232	I, 124		
Quanto ben dona all'affannata vista (Son.).	I, 220	I, 73*		
Quanto da te mi vien, pianta gentile (Son.)..	I, 235	I, 183		
Quanto di dolce avea (Canz.).....	I, 209	I, 117		
Quanto felice sei, tranquilla Sena (Son).....	I, 266	II, 25		
Quanto'l duro partir dell'alma pia (Son.)...	I, 281	II, 29		
Quanto mi doglio, ohimé, trovando l'orme (S.)	I, 247	I, 297		
Quanto più muovo il piè qual cervo soglia (B.)	II, 291			
Quanto più s'avvicina il tempo amato (Son.)	I, 241	I, 388		
Quantunque m'haggia il ciel creato indegno (Son.).....	I, 274			
Quel che'n più lieta e'n più tranquilla vita (Oct.)			V, 465	
Quella che'l terzo ciel cantando muove (Son.)	I, 217	I, 136		
Quello invitto valor più che mortale (Son.)..	II, 291			
Quinci cantando e ragionando andai (Son.)	I, 246	I, 230		
Ragion mi sforza, il buon voler mi mena (S.).	I, 199	I, 71*		
Rigido fiume che col vago piede (Son.).....				Ap. n° 2
Rimanti oggi con Dio, sacrato mare (Son.)..	I, 212	I, 83		
Rime leggiadre che dal tronco ornato (S.)..	I, 215	I, 385		
Rime leggiadre ch'ove sta'l mio core (Son.).	I, 219			
Riprendete vigor gran re de'Franchi (Son.)..	I, 264			
Rive, colli, campagne, selve e dumi (Son.)..	I, 217	I, 388		
Rodan che meco ragionando vai (Son.).....	I, 207	I, 99		
Rozza mia man che dolcemente vai (Son.)..	I, 222	I, 101		
Sacrata aurora che l'aurato crine (Son.)....	II, 261	II, 19		
Sacrato monte che sentisti allora (Son.).....	I, 252			
Sacro santo pastor, cui la sua greggia (S.).			II, 50 v.	
Sacro terren più d'altro al mondo chiaro (S.)		I, 71[1]		
Se del vostro doler lontan mi doglio (Son.)..	I, 279	II, 27		
Se di servo fedel preghiera umile (Son.)...	II, 259	II, 17		
Se fusse tal la debil forza mia (Son.).....	I, 271			
Se già mai si piegò per voce umile (Son.) ..	I, 270			
Se i bei rami della mia pianta (Son.).....	I, 227	I, 120		
Se il mio chiuso pensier vedeste aperto (S.)	I, 233	I, 125		
Se in chiara nobiltà chiaro intelletto (Son.).	I, 203	I, 136		
Se l'ardente desio ch'io porto acceso (Son.).	I, 242			
Selva a cui per pietà dei miei tormenti (S.).				Ap. n° 5
Se mai per tempo alcun cortese e pia (S.)..	I, 238	I, 361		
Se mi fur care ad ascoltar talora (Son.).....	I, 258			
Se mi prestasse il ciel loco e baldanza (S.).			II, 48 v.	
Se mi prestasse il ciel tanto favore (Son.)..	I, 259	I, 232		

[1] Voir le sonnet *Almo sacro terren più d'altro chiaro.*

	OT	VP	RD	DIVERS
Se non fosse talor ch'io pure spero (Son.)...	II, 264	II, 35		
Se più di sofferenza armato allora (Son.)....			I, 234	(Do. 481 (Sg. 31
Se quei tristi pensier che del mio core (S.).	II, 287	II, 123		
Se si ragiona il ver, benigna luce (Son.)....	I, 245	I, 389		
Se vi fûr care mai, Lari e Durenza (Son.)...	II, 279	I, 360		
Sia benedetto Amor che mi riduce (Son)...	I, 220	I, 100		
Sia benedetto il dì ch'io scorsi prima (Son.).	II, 260			
S'io devessi acquistar pregio alcun degno (S.)			II, 51	
S'io potessi ad altrui narrare in rima (Son.)		I, 1		Sg. 32
S'io potessi mostrar qual dentro porto (S.).	II, 265	II, 36		
S'io potessi talor mostrar di fuora (Son.)...	II, 276			
S'io vedessi talor frenato e spento (Son.)...		I, 7		
Sommo e santo fattor che muovi intorno (S.)	II, 292			
Sommo lume divin che in ciel le stelle (S.)..	I, 240	I, 378		
Sommo signor che dell' eterno foco (Son.)..	II, 283	II, 120		
Sonno che spesso con tue levi scorte (Son.).	I, 223	I, 135		
Sotto altro ciel dal caro natio loco (Ball.)...	I, 191	I, 33*		
Sovra il bel fresco e lucido terreno (Son.)...				Ap. n°9
Specchio divin se l'onorato alloro (Son.)....	I, 242	I, 386		
Spirto beato a cui del padre eterno (Canz.)..				Mg. 172 v.
Spirto sovran che di regale ammanto (Son.).	I, 188			
Superbo mar che l'onorato seno (Son.).....	I, 197	I, 54		
Tanto è contrario alla dolente vista (Ball.)..				Sg. 36
Tosco cultor, ch'entro il natio terreno (S.).	I, 218	I, 384		
Tosco vate divin che in chiaro stile (Son.)..			II, 50 v.	
Tosto ch'io vidi, Amor, l'aurate chiome (S.,		I, 56		Sg. 26
Valle chiusa, alti colli e piagge apriche (S.)	I, 198	I, 70*		
Valli, fiumi, montagne, boschi e sassi (Son.)	I, 246			
Vano è questo cercar, fratel diletto (Son.)..	II, 285	I, 237		
Veramente son'io colombo puro (Son.).....			I, 232	
Verde bosco frondoso, erbose rive (Son.) ..	II, 258	II, 18		
Verde prato amoroso, erbe felici (Son.).....	I, 204	I, 137		
Vergine, madre pia, celeste luce (Son.).....	I, 288			
Vero figliuol di Dio, Padre e Signore (Son.)	I, 257			
Voi m'annodaste al core (Ball.).....	I, 201	I, 318		
Volge veloce il ciel, l'età si fugge (Son.)....	I, 194	I, 91		
Volgi ad altro sentier la negra insegna (S.).	I, 239	I, 360		

ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 125, note 1, ligne 2. — Lire : 29 mai, au lieu de 28 mai.

P. 169, note 2. — Parmi les témoignages contemporains relatifs aux vers qu'Alamanni composa pour Elena Bonaiuti, il faut citer celui d'Antonio Brucioli. Celui-ci, dédiant à Elena, en 1542, l'édition du *Décaméron* (Venise) pour laquelle il fit quelques annotations (voir p. 134, fin de la note 3), écrivait dans sa dédicace : « ... non volendo lasciare indietro cosa alcuna che laudare si possa et a valorosa giovane appartenga, che in voi mirabilmente non risplenda, mostrandovi con la altezza dell'animo et ornamento delle virtù degnissima delle egregie et rare lode *datevi dal Signore Luigi Alemanni ne'suoi laudatissimi versi, et grate et dolci rime*, celebrandovi tanto negli honorati suoi scritti che de'più valorosi ingegni et nobili spiriti, che habbino tutti i laudati studii delle lettere, acceso ha l'animo a celebrare l'honoratissimo nome vostro... »

P. 206, note 2. — Le début de l'élégie I, 3, d'Alamanni rappelle le motif développé par Tibulle dans son élégie III, 3, mais ce sont vraiment les premiers vers de l'élégie I, 1 du poète latin qui ont directement inspiré ici Alamanni ; voir une note de la Conclusion (p. 458, note 1).

P. 337, lignes 21-22. — Aux noms de Machiavel et de l'Arétin, il faut joindre ici le nom de G.-M. Cecchi plutôt que celui de L. Dolce ; car celui-ci a écrit presque aussi volontiers ses comédies en vers qu'en prose. En outre, le cas de G.-M. Cecchi confirme l'opinion que j'ai voulu exprimer dans ce passage : on sentait si bien, vers le milieu du XVIe siècle, le besoin de réagir contre l'invasion de la prose dans la comédie — évidemment par respect pour les traditions classiques — que G.-M. Cecchi se mit, à partir de 1550, à récrire la plupart de ses comédies en vers — comme l'Arioste avait fait pour la *Cassaria*, mais en vers aussi semblables que possible à de la prose — comme ceux d'Alamanni.

INDEX DES NOMS PROPRES

N. B. — Dans cet index ne figurent pas les noms de personnes appartenant au XIXe siècle.

Les chiffres renvoient aux pages ; les numéros plus petits indiquent que le nom ne se trouve que dans les notes.

Adimari (Alessandro), 231.
Adrien VI, 32, 36, 47.
Aiolle (Francesco), 224, 501.
Alamanni (Alessandro di Antonio), 139.
Alamanni (frate Andrea), 49.
Alamanni (Battista), fils du poète, 24, 95, 114, 120, 135, 136, 146, 336, 338, 343, 346, 358 359, 383, 385, 455.
Alamanni (Boccaccino), 7, 138-139.
Alamanni (Costanza), 114.
Alamanni (Francesco), 5.
Alamanni (Lodovico), 6-7, 8, 52, 68, 186, 192, 210, 239, 432.
Alamanni (Luigi di Messer Piero). Voir la table analytique de ce volume.
Alamanni Luigi di Piero di Lodovico), 7, 432, 433, 435.
Alamanni (Luigi di Tommaso), 33, 34, 35, 59, 186.
Alamanni (Nannina), 334.
Alamanni (Niccolò), fils du poète, 114, 115, 135.
Alamanni (Messer Piero di Francesco), père du poète, 3-6, 8, 24, 33, 138-139, 484.
Alamanni Piero di Lodovico), 7, 139.
Alamanni (Simona), 115.
Alamanni (Tommaso), 5.
Alberti (Leon-Battista), 14, 24, 336.
Albizzi (Anton Francesco degli), 31, 106, 506.
Albizzi (Ruberto degli), 43, 86, 87, 535.
Alighieri (Dante), 20, 24, 167, 202, 208, 214, 228, 275, 320, 405, 442, 446, 447.
Allacci (Leone), 421.
Alphonse II, comte de Barcelone, 405.
Altoviti (Bernardo), 58, 86, 224, 417, 491, 492, 500, 533, 534.
Altoviti (Bindo), 515.
Ammirato (Scipione), 27, 29, 35.
Amomo, 224.
Anacréon, 261.
Andrea del Sarto, XV.
Angelio da Bucine (Niccolò), 9.
Angeriano (Girolamo), 9.
Anguillara (conte dell'), 546.
Annebaut (Claude, maréchal d'), 123, 546, 547.
Appien, 24.
Aretino (Pietro Bacci, detto l'), XV, 101, 104, 108, 109, 121, 220, 299, 337, 351, 356, 416, 417, 507, 508.
Ariosto (Lodovico), XI, XV, 38, 110, 131, 200-202, 206, 208, 210-212, 215, 219, 275, 306, 326-328, 337, 351, 366, 379, 385, 391, 396-398, 438, 441, 445, 450, 451, 455, 456, 457.
Aristote, 21, 24, 396, 451.

Baïf (Lazare de), 445, 452.
Barbaro (Daniele), 111, 121.
Barberousse II (Khaïr Eddyn), 91, 499.
Bardi (Francesco), 534.
Bari (duc de), 489.
Bartolini (Gherardo), 500.
Bartolini (Zanobi), 81, 494, 495.
Baruffaldi (Girolamo), 166, 200.
Belcari (Feo), 199.
Bellincioni (Bernardo), 199.
Bembo (Pietro), 111, 120, 166, 245, 464, 558.
Benci (Carlo), 224.
Benivieni (Girolamo), 199-200, 219.
Benivieni (Lorenzo), 70.
Bentivoglio (Ercole), 210-211.
Berni (Francesco), 208.
Berti (Giovanni), 333-334.
Bianchini (Giuseppe), 211, 274-275.
Bion, 24. 218.
Boccaccio (Giovanni), 18, 20, 24, 198, 213, 275, 350, 406-409, 442.
Boccalini (Traiano), 130.
Bocchi (Francesco), 9.
Boiardo (Matteo-Maria), 306, 326, 369, 379, 385, 391.
Boileau (Nicolas), 393, 394, 451.
Bonaiuti (Girolamo), 133.
Bonaiuti (Maddalena ou Elena), seconde femme d'Alamanni, 132-137, 146-147, 168-170, 418.
Bonciani (Luigi), 522.
Bonfadio (Jacopo), 121.
Bonino (Eufrosino), 10.
Bonnivet (Guillaume de), 46-47, 391, 486.
Borgia (Lucrezia), 110.
Borromeo (A. M.), 559.
Bourbon (Charles, duc de) connétable, 46, 54, 62, 67, 490.
Brion (Philippe de Chabot, amiral de), 223.
Brucioli (Antonio), 16, 19, 23, 33, 38, 40, 42, 53, 59, 63, 94, 134, 240-241.
Budé (Guillaume), 223.
Buonaccorsi (Giuliano), 43, 44, 48-49, 50, 56, 57, 59, 86-87, 223, 485, 488, 490, 491, 531, 532.
Buonagiunta da Lucca, 330.
Buonaiuti. Voir Bonaiuti.
Buonarroti (Michel Angelo), 27.
Buondelmonti (Rosso), 83, 84, 526.
Buondelmonti (Zanobi), 16, 17, 20-21, 24, 29-36, 38-50, 54-57, 60-61, 63, 65, 66-69, 94, 170, 172, 174, 178, 179, 181, 186, 187, 191, 205, 210, 222, 224, 416, 420, 484-491.
Buoninsegni (Bernardo), 145.
Buonvisi (Vincenzo), 224.
Busini (Giovanni-Battista), 32, 41, 64-65, 70-71, 77-78, 87, 89, 94, 104, 106.

Camillo (Giulio), XVI, 223.
Capello (Carlo), 40, 43, 75, 77-78, 493, 495, 496.
Capponi (Luigi), 138, 140, 143.
Capponi (Nanna di Niccolò), 7.
Capponi (Niccolò), 63-64, 74, 80, 518.
Carducci (Baldassare), 73, 75, 80, 84, 86-87, 89-90, 92, 494, 500-501, 528-531, 533.
Caro (Annibale), 110, 111, 113-114, 121, 293.
Castagnolo (Susanna di Messer Paolo da), 7.
Castiglione (Baldassare), XV.
Castiglione (Dante da), 106.
Caton l'Ancien, 274.
Cattaneo Tagliacarne (Francesco), 145.
Cattani da Diacceto (Francesco), dit *il Pagonazzo*, 10-12, 16-17, 19, 30, 35.
Cattani da Diacceto (Francesco), dit *il Nero*, 11.
Cattani da Diacceto (Jacopo), dit *il Diaccetino*, 11, 16, 28-29, 31, 33, 35, 38-39, 186.
Catulle, 24, 218-219, 234-238, 258, 259, 262, 274, 437, 445, 559.
Cavalcanti (Bartolommeo), 70, 104, 106-107, 410, 411.
Cazza (Giovanni Agostino), 210.
Cellini (Benvenuto), XV, 97-98, 112-113, 119, 120, 132-134, 508.
Centurione (Benedetto), 122-123, 135, 139, 546.

Ceri (Renzo da), voir Orsini (Renzo).
Cesano (Gabriello da), 111-113.
Champion (Clément), 43.
Charles, duc d'Orléans, fils de François Ier, 261, 265.
Charles-Quint, 15, 46, 57, 66, 72, 73, 75-81, 87, 91, 105-107, 116-117, 122, 125-130, 141, 144, 175, 182, 183, 385, 428, 477-478, 488-490, 493-495, 501, 502, 516-523, 526, 548, 550, 551.
Charles VIII, 6.
Charles IX, 110.
Cicéron, 24.
Cino da Pistoia, 201.
Cinuzzi (Marc Antonio), 234.
Cittolini (Alessandro), 336-337.
Claudien, 234, 379.
Clément VII. Voir Medici (Giulio de').
Colin (Jacques), 223.
Colonna (Fabrizio), 14, 31.
Colonna (Stefano), 223.
Colonna (Vittoria), 111, 114, 191, 417, 509.
Columelle, 273, 277, 280.
Contarini (Lorenzo), 141.
Conti (Giusto de'), 201.
Corsini (Raffaello), 114, 115.
Crescenzi (Piero de'), 274.
Crescimbeni (G.-Mario), 201, 203, 216, 257, 300.
Crinitus (Petrus). Voir Ricci (Pietro).
Cynthia, chantée par Alamanni, 25, 50, 113, 152, 158-163, 168, 169, 189, 203-205, 438.

Dandolo (Matteo), 116, 119, 542, 546.
Dante. Voir Alighieri.
Dati (Leonardo), 336.
Daurat (Jean), 445, 453.
Davalos (don Alfonso), 199, 490.
Del Bene (Albizzo), 59, 223.
Del Carretto (Galeotto), 216, 217.
Delille (Jacques), 301.
Della Casa (Giovanni), 558.
Della Palla (Battista), 16, 28-29, 31, 33, 37, 40, 41-44, 49, 54-56, 57, 61, 63, 94, 160, 484-491.
Des Periers (Bonaventure), 449.
Diacceto, Diaccetino. Voir Cattani.
Dolce (Lodovico), 203, 337, 554, 561.
Doni (Anton Francesco), 421.
Doria (Andrea), 58, 65, 67-68, 72-78, 81-83, 91, 121-122, 124, 176, 220, 288, 423, 492, 493, 494, 496, 499, 501, 503, 514-516, 518, 523-527, 548.
Doria (Antonio), 89-90, 501, 536.
Doria (Filippo), 53.
Doria (Giovanni Battista), 113, 511, 551.
Du Bellay (Guillaume, seigneur de Langey), 513, 514.
Du Bellay (Jean), archevêque de Paris, 223.
Du Bellay (Joachim), XVII, 443-448, 450-452, 454-460.
Duc (Paul), dit *le Seigneur Paul*, 453.

Este (Alfonso I d'), 105, 110, 486.
Este (Ercole II d'), 65, 110, 417, 500.
Este (Ippolito I, cardinale d'), 110.
Este (Ippolito II, cardinale d'), dit *le Cardinal de Ferrare*, 110-115, 119-120, 131, 140, 417, 508.
Este (Renée d'), 203, 490.
Estienne (Robert), 263.
Euripide, 452.

Farfa (Abate di), 521.
Farnese Alessandro, cardinal, 417, 512.
Farnese (Pier Luigi), 518.
Farnese (Ottavio), 141-142.
Ferdinand de Hongrie, 428, 478, 488.
Fermo (Chiara), 155-156. Voir Flora.
Ferrare (cardinal de, duc de). Voir Este.
Ferruccio (Francesco), XIX, 90, 92, 505, 537.
Ficino Marsilio), 10, 11, 17.
Flora, chantée par Alamanni, 23, 25, 50, 113, 152-157, 168-170, 173, 189, 203-205, 350, 438.
Foglietta (Uberto), 163, 230.
Francesco da Casignano, 535.
Francesco d'Asti, 37, 39.
Franco (Niccolo), 94.
François, dauphin, fils aîné de François Ier, 181, 184, 223.
François Ier, VIII, XIV-XVI, 1, 33, 41, 44, 46, 47-48, 51, 54, 56-58, 60-

61, 63-66, 69, 72, 76, 78, 80, 84, 86-90, 92, 93, 96-107, 110-112, 115-119, 121-125, 128-131, 135-136, 158, 165, 173-175, 180-184, 197, 207, 210, 213, 215, 220, 223, 229, 250, 253-255, 261, 265-269, 282, 303-304, 312, 323, 331, 383-385, 387, 399, 402, 417, 419, 444, 445, 446, 449, 453, 459, 480, 486, 488, 489, 501, 507, 521, 528, 529, 538-548, 553.
Fregoso (Cesare), 117.

Gaddi (Jacopo), 327, 421.
Galeota (Fabio), 203.
Galliot du Pré, 314.
Gamurrini (Eugenio), 5, 7, 126.
Gelli (Giov. Battista), 18, 20.
Ghilini (Girolamo), 421.
Ginori (Federico), 97, 98, 112.
Giraldi (Giovanni), 534.
Giraldi (Giov. Battista), dit *Giraldi Cinthio*, 120, 239, 329, 383, 396, 397, 398, 451.
Girolami (Giovanni), 43.
Girolami (Raffaello), 80-81, 518.
Giuntini (Francesco), 3, 146.
Giustiniani (Giovanni), 121.
Gondi (Giov. Battista de'), 146.
Gonzaga (Francesco), cardinal, 199.
Gonzaga (Federico II), duc de Mantoue, 222.
Gonzaga (Luigi), 222.
Gonzaga (Ercole), cardinal de Mantoue, 145, 417, 511.
Gradenigo (Alvise), 545.
Gramont (Gabriel de, cardinal), 223.
Grazzini (Ant. Francesco), dit *il Lasca*, 331.
Grignan (Louis Adhémar, comte de), gouverneur de Provence, 123-124, 547.
Gryphe (Sébastien), 459.
Guadagni (Piero), 535.
Guadagni (Tommasino), 59, 87, 136, 224, 507.
Gualterotti (Bartolommeo), 88, 495, 517, 519.
Guarini (Alessandro), 75, 77, 495.
Guazzo (Stefano), 145.
Guglielmino, courrier, 520.
Guicciardini (Lodovico), 259.
Guidetti (Francesco), 16, 20, 22, 31, 159-160, 216, 464.
Guidi (Guido), 131.
Guidiccioni (Giovanni), 110, 121, 417, 509.
Guittone d'Arezzo, 330.

Henri II, d'abord sous le nom de duc d'Orléans, dauphin, VIII, XVI, 1, 106, 110, 134, 136, 140-144, 181, 185, 303-305, 307, 311, 312, 357, 360, 383, 385, 387, 417, 447, 455, 459, 480, 510-512, 549-552.
Henri III, 136, 445.
Henry VIII, 63, 103, 534.
Hermite (Jean-Baptiste, dit Tristan l'), 5, 126.
Hésiode, 269, 273, 275, 287, 299.
Homère, 23, 325, 357, 359-369, 371, 376-377, 379-381, 388, 389, 392-395, 399, 437, 445, 455.
Horace, XI, 189, 211, 212, 225, 232, 259, 274, 294, 358, 445, 449, 451-454.

Infingati (Cambio), 45.

Janot (Denis), 314, 317.
Jules III, 141.
Juvénal, 24, 175, 208, 212, 213.

Larcara Spinola (Batina), le plus souvent sous le nom de *Ligura Pianta*, 51-53, 58, 59, 74, 99-101, 113, 115, 132, 152, 157-158, 162-165, 167-169, 181, 189, 222, 229-231, 250, 251, 401, 402, 405, 424, 438, 539-541, 559.
Larcaro (Megollo), 163, 230.
Lasca. Voir Grazzini.
Lascaris (Constantin), 18, 223
Laure, chantée par Pétrarque, 159, 195.
Lautrec (Odet de Foix), 6, 63, 65, 67, 72, 73.
La Vallière (duc de), 463.
Lenoir (Michel), 306, 317, 371.
Lenoir (Philippe), 371.
Lenzoni (Carlo), 216, 224,
Leonardo da Vinci, XV.

Léon X. Voir Medici (Giovanni dei).
Leone (Piero), 199.
Lercari. Voir Larcara, Larcaro.
Ligura Pianta. Voir Larcara Spinola.
Lomellino (Niccola), 125, 549.
Lori (Andrea), 333, 334, 342, 246.
Lorraine (Jean, cardinal de), 223, 541.
Louise de Savoie, 41, 93, 98, 181, 197, 222, 423, 427.
Lucain, 393, 445.
Lucien, 24, 259.
Lucilius, 212.
Lucrèce, 274, 283, 286.
Ludovic le More. Voir Sforza (Lodovico-Maria).
Luther, 177, 501.

Machiavelli (Niccolò), 12, 14, 16-18, 21, 22, 30, 31, 32, 69, 158, 184, 187, 190, 337, 351, 394, 414.
Machiavelli (Ristoro di Lorenzo), 115.
Malespina de Soderini (Caterina), 505.
Manfredi (G. Tommaso), 101, 105
Mannelli (Francesco), 515.
Manni (Dom. Maria), 94, 216, 257.
Mantoue (duc, cardinal de). Voir Gonzaga.
Marcel II, 185, 196.
Marguerite, duchesse d'Alençon, reine de Navarre, 41, 43, 57, 93, 98, 114, 223, 229, 427, 485, 489-490.
Marguerite de France, duchesse de Savoie et de Berry, XVI, 128, 136, 253, 258, 261, 312, 358, 359, 395, 417, 444, 480, 510, 558.
Marie Stuart, 144.
Marot (Clément), 259, 447, 449.
Marino (Giov. Battista), 298.
Martelli (Lodovico), 234, 451.
Martelli (Niccolo di Giovanni), XVI, 115, 133, 134.
Martelli (Niccolò di Lorenzo), 32-35, 37, 40, 42-45, 47, 48, 56.
Martial, 262, 450.
Mazzuchelli (Giov. Maria), IX, 4, 9, 10, 40, 65, 94, 102, 108, 109, 120, 125-127, 146, 170, 300, 421, 433, 555, 560.
Medici (Alessandro dei), 62, 94, 95, 105, 126, 127, 130, 182, 430, 494.
Medici (Caterina dei), dauphine, puis reine de France, XIV, 102, 106, 132, 133, 135-137, 140, 144, 147, 181, 182, 261, 265, 266, 312, 417, 447, 480, 510, 512, 547.
Medici (Cosimo dei, *il Vecchio*), 12, 15, 17, 27.
Medici (Cosimo I dei), 94, 105-107, 109, 124, 133, 135, 136, 137, 140, 143, 185.
Medici (Giovanni dei), cardinal, puis pape (Léon X), 7, 21, 27-29, 138, 215, 433, 436
Medici (Giovanni dei, *dalle Bande Nere*), 506.
Medici (Giuliano dei), fils de Cosme l'Ancien, 199.
Medici (Giuliano dei), duc de Nemours, 27, 28.
Medici (Giulio dei), cardinal, puis pape (Clément VII), VIII, 15, 26-29, 31-37, 43, 45, 47-49, 54, 62, 63, 66, 78, 79, 87, 91, 94, 95, 103, 104, 112, 171, 173, 177, 181, 182, 197, 216, 237, 387, 428, 429, 433-436, 476, 477, 490, 494, 496, 523, 526.
Medici (Ippolito dei), 62.
Medici (Lorenzino dei), 127, 430
Medici (Lorenzo dei, *il Magnifico*), 5, 13, 15, 20, 27, 28, 199, 208, 221.
Medici (Lorenzo dei), duc d'Urbin, 27, 28, 433.
Medici (Piero dei), 5, 14, 27.
Melfi (prince de), 223, 518.
Melin de Saint-Gelais, 452.
Ménandre, 351.
Michele da Volterra, 535.
Michel-Ange. Voir Buonarroti.
Migliorati (Piero), 139.
Molfino (Niccolo), 492, 493.
Molière (J.-B. Poquelin), 352.
Monaldi (Alessandro), 36.
Monaldi (Pietro), 4.
Monmouth (Gaufrei Arthur de), 378, 379.
Montmorency (Anne de), 45, 92, 104, 106, 224, 391, 486, 489, 508, 539.
Morfino (Niccolo). Voir Molfino.
Moschus, 24, 200, 218, 259, 260, 558.
Muzzarelli (Giuseppe), 251.

Nardi (Jacopo), 6, 15, 27-29, 31, 32, 50, 89, 92, 106, 216.
Nasi (Battista), 70.
Nasi (Francesco), 224.
Negri (Giulio), 421.
Negro (l'abate), 143, 522.
Nelli (Pietro), 210.
Nerli (Filippo de') 24, 32, 37, 70, 73, 89.
Nuvolara (Annibale di), 223.

Obizzi (Gaspare degli), 166.
Orange (Philibert de Châlon, prince d'), 79, 91, 92, 495, 518, 520, 521-523.
Orlandini (Piero), 50.
Orose, 379.
Orsini (Renzo), dit Renzo da Ceri, 34, 36, 45-47, 67, 223, 486.
Orsini (Giov. Paolo), 92, 504, 537.
Ovide, 24, 207, 221, 245, 251-254, 259, 274, 450, 451.

Paganelli (Ginevra), mère d'Alamanni, 4, 8.
Pagni (Cristiano), 124.
Paléologue (Jean VI), 230.
Palladius, 273, 274, 277, 280.
Pandolfini (Pier Filippo), 70, 410, 411.
Panuzzi ou Panuti (Giov. Battista), 499.
Parenti (Filippo), 410, 411.
Parini (Giuseppe), 301.
Paruta (Paolo), 141.
Pasquier (Etienne), 446.
Passerini (Silvius), cardinal de Cortone, 63.
Paul III, 111, 141.
Pazzi (Alessandro dei), 31, 32.
Pazzi de'Medici (Alessandro), 337, 338.
Pellicier (Guillaume), 116, 117, 119.
Pepoli (Ugo dei), 486.
Peruzzi (Filippo), 160.
Pescara (Marchese di). Voir Davalos.
Petit (Jehan), 306, 371.
Petrarca (Francesco), 18, 20, 22, 24, 51, 158, 159, 192, 194-198, 202, 204, 228, 229, 245, 261, 266, 275, 319, 429, 430, 442, 445, 446, 448, 456, 457, 460, 558.
Petrucci (Fabio), 55.
Pia. Voir Pio (Beatrice).
Pigna (Giov. Battista), 201.
Pindare, 227, 229, 251, 452-454.
Pio (Alberto), 166.
Pio (Beatrice), 111, 113, 152, 165-169, 422-425, 508.
Pio (Lodovico), 166
Pitti (Jacopo), 29, 32, 33, 73 74, 411.
Platon, 24.
Plaute, 333, 335-340, 343, 349.
Pline l'Ancien, 274.
Plutarque, 189, 259.
Poccianti (Michele), 9, 10, 421.
Polin (le Capitaine), 124, 547.
Poliziano (Angelo Ambrogini), 441.
Pontus de Tyard, 445.
Portinari (Pier Francesco), 73, 525.
Primaticcio (Francesco), XV.
Properce, 24, 159, 160, 198, 200-202, 204, 205, 207, 450.
Pucci (Antonio), 208.
Pulci (Luigi), 20, 329.

Quadrio (Francesco Saverio), 300.
Quaratesi (Filippo), 499.

Racine (Jean), 361.
Raimond V et VII, comtes de Toulouse, 405.
Rangone (Claudio), 223.
Rastrelli (Modesto), 81.
Redi (Francesco), 556.
Regnier (Mathurin), 450.
Ribier (Guillaume), 106, 119, 141.
Ricasoli (Andrea), 494.
Ricasoli (évêque de Cortone), 137.
Ricci (Giuliano dei), 5, 89, 92, 130.
Ricci (Pietro), 13.
Ridolfi (Luc Antonio), 146, 258, 383.
Ridolfi (Niccolò, cardinal), 226.
Rincon (Antonio), 116, 117, 542, 543, 546.
Roberti (G. Battista), 301.
Ronsard (Pierre de), XVII, 230, 443-448, 451-458, 460.
Rosa Vermiglia, chantée par Alamanni, 152, 157, 158, 162, 168.
Rosso (Rosso del), XV.
Rossi (Giov. Girolamo dei), 146.
Rossi (Ruberto dei), 114.

Roucher (Jean-Antoine), 301.
Rucellai (Bernardo), 12-16, 28.
Rucellai (Cosimo di Bernardo), 15.
Rucellai (Cosimo di Cosimo, dit *Cosimino*), 16, 17, 20, 21, 22, 23, 30, 68, 186, 187, 217, 218, 464.
Rucellai (Giovanni), 13, 14, 413.
Rucellai (Giovanni di Bernardo), XII, XVI, 12, 15, 19, 21, 189, 216, 217, 220, 236, 241, 242, 248, 249, 266, 275, 276, 291, 294, 301, 424, 438, 441, 451, 555, 556.
Rucellai (Palla), 12, 15.
Rucellai (Piero), 11, 12.
Ruscelli (Girolamo), 126-130, 561.
Rusticien de Pise, 314, 323.

Saint-Lambert (Charles-François de), 301.
Saint-Paul (comte de), 223, 489.
Saluces (marquis de), 223.
Salviati (Filippo), 334.
Salviati (Giovanni, cardinal), 490.
Salvini (Anton Maria), 4, 274, 296.
Salvini (Salvino), 433, 470.
San Clemente (cardinal de), 144.
Sannazaro (Jacopo), 24, 199, 219, 451, 464.
Sansovino (Francesco), 209, 211, 555.
Santa Croce (cardinal de), 521.
Sanuto (Marino), 92.
Sassetti (Filippo), 432.
Savonarola (Girolamo), 27, 63, 64, 409-410.
Scève Maurice), 460.
Schomberg (Nicolas), 53.
Sciarra, 518.
Segni (Bernardo), 28, 29, 64, 68-70, 73-75, 77, 78, 88.
Semblançay (Jacques de Beaune, seigneur de), 87.
Sénèque, 274.
Serlio (Sebastiano), XV.
Serristori (Alessandra), première femme d'Alamanni, 24-26, 115, 134, 138, 139, 191, 214.
Serristori (Giovanni), 38, 67, 88, 497, 534.
Sertini (Tommaso), 59, 224.
Sessa (duc de), 490.
Sforza (Francesco), 5.
Sforza (Jean-Galéas-Marie), 5.
Sforza (Lodovico Maria, dit *Ludovic le More*), 6.
Sforza (Maximilien), 42.
Sibilet (Thomas), 448, 449.
Simeoni (Gabriel), XVI, 136.
Simoni (Domenico), 70.
Soderini (Francesco, cardinal), 32, 36, 49.
Soderini (Giuliano), évêque de Saintes, 33, 41, 49, 56, 223.
Soderini (Piero), 27, 28, 32, 34, 41, 48.
Soderini (Tommaso), 34, 64, 65, 74, 80, 81, 518.
Soliman II, 184.
Somma (duc de), 223.
Sophocle, 24, 239, 240, 243-249, 452.
Speroni (Sperone), 111.
Spinola (Ottobone), 51, 100, 539. Voir Larcara Spinola.
Spolverini (G. Battista), 301.
Stace, 220-222, 224, 243, 366.
Strozzi (Alessandra), 200.
Strozzi (Filippo), 94, 104, 107, 187, 507.
Strozzi (Leone), 387.
Strozzi (Matteo), 80, 518.
Strozzi (Piero), 135, 187, 387.
Suzzanini (Agostino), 512.

Tasso (Bernardo), XII-XIII, XVI, 146, 203, 204, 219, 222, 226, 231, 232, 251, 300, 326, 329, 383, 396, 398, 299, 438, 441.
Tasso (Torquato), XI, 260, 268, 298, 322, 366, 383, 393, 394, 399, 400, 558.
Térence, 333, 335-338, 349, 352.
Theocrène (Benedetto Tagliacarne, dit), 223.
Théocrite, 24, 218, 250, 261, 266, 437, 450.
Tibulle, 24, 154, 160, 198, 201-206, 274, 450, 458.
Tiene (Lodovico da), 133, 134, 168, 169.
Tiraboschi (Girolamo), 300.
Tite-Live, 189, 259.

Tizio (Sigismondo), 38.
Tolomei (Claudio), 144, 220, 225, 234, 300, 336, 339.
Tommaso (Piero), 491.
Tosinghi (Francesco), 84, 494, 495, 496.
Tournes (Jean de), 460.
Tournon (François de, cardinal), 106, 223, 547.
Trifone (Gabriele), 225.
Trissino (Gian Giorgio), XII-XIII, 17, 19, 21, 30, 150, 201, 215-218, 219, 220, 225, 226, 227, 232, 241-243. 249, 291, 294, 326, 341, 366, 394, 397-399, 438, 441, 447, 451, 452, 464.
Tristan l'Hermite. Voir Hermite.
Trivulzio (Cesare), 219.
Trivulzio (Pomponio), 223.
Trivulzio (Renato), 181.

Ughi (Fra Giuliano), 67.

Varchi (Benedetto), 11, 21, 28, 30, 31, 33, 34, 41, 43, 60, 63, 64, 67, 68, 70, 71, 73, 77, 78, 81, 82, 88, 89, 91-94, 106, 108, 111, 112, 114, 115, 132, 135, 136, 139, 140, 146, 165, 166, 168, 169, 207, 211, 216, 225, 258, 299, 326, 331, 333, 336, 337, 338, 343, 346, 347, 356, 357, 396, 398, 410, 411, 416, 418, 425, 455, 483, 508-510, 560, 561.
Varron, 274, 280.
Vasari (Giorgio), 41.
Vauquelin de la Fresnaie, 450.
Vérard (Antoine), 306, 307, 313, 314. 371-373.
Verino (Michele), 15.
Verino (Ugolino), 4.
Verrazzano (Bernardo da), 33, 49.
Verrazzano (Giovanni da), 44.
Vettori (Francesco), 29.
Vettori (Paolo), 490.
Vettori (Piero), 70.
Villandry, 223.
Vinciguerra (Antonio), 209.
Virgile, 24, 189, 220, 234, 259, 266, 269, 273, 275, 278-281, 286, 288, 299, 301, 357, 366, 369, 379, 394, 395, 445, 451, 455, 456.

Waurin (Jehan de), 378.
Wyatt (Thomas), 450.

Zilioli (Alessandro), 170.
Zuccolo (Lodovico), 347.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS VII

PREMIÈRE PARTIE

Vie de Luigi Alamanni. 1

CHAPITRE I. — 1495-1530.

§ I. 1495-1519. — Naissance de Luigi Alamanni ; sa famille. — Ses études et ses maîtres. — Les *Orti Oricellari* ; la famille Rucellai et ses hôtes ; caractère des réunions tenues dans les *Orti* ; tendances littéraires des habitués de ces réunions : l'esprit classique. — Mariage du poète 3

§ II. 1520-1526. — Les Médicis à Florence depuis 1512. — Conspiration de 1522 ; ses causes ; rôle de Luigi Alamanni. — Il s'enfuit avec Zanobi Buondelmonti ; châtiment des complices. — Alamanni à Venise, à Lyon ; emprisonnement en Suisse ; premier séjour à Paris. — Campagne de Bonnivet en Italie (1523) ; désillusions et pauvreté du poète. — Premier séjour en Provence ; Batina Larcara Spinola. — Campagne de Bourbon en Provence et de François Ier dans le Milanais (1524-1525). — Navigations ; premières relations d'Alamanni avec Andrea Doria. — Coup d'œil sur ce premier séjour du poète en France 26

§ III. 1527-1530. — Les Médicis chassés de Florence. — Opinion de Luigi Alamanni sur la question des alliances ; son impopularité. — Mission à Livourne ; mort de Zanobi Buondelmonti. — La milice florentine ; discours d'Alamanni. — Voyage à Gênes ; Alamanni demande à passer en Espagne avec Doria ; son voyage à Barcelone. — Charles-Quint en Italie ; Alamanni est adjoint à l'ambassade que lui envoie Florence. — Siège de Florence ; Alamanni, de Gênes et de France, fournit de l'argent pour les frais de la guerre. — Chute de Florence ; second exil d'Alamanni. — Son portrait 62

CHAPITRE II. — 1531-1556.

§ I. 1531-1538. — Alamanni à la cour de France. — Largesses de François Ier ; la chatellenie de Tullins ; le Jardin du Roi à Aix ; autres libéralités ; position du poète à la cour. — Nouveaux efforts pour restaurer la liberté florentine ; rôle d'Alamanni dans ces négociations 97

§ II. 1539-1544. — Voyages et ambassades. — Alamanni au service du cardinal Hippolyte II d'Este ; séjours à Rome et à Ferrare ; relations avec Benvenuto Cellini, Benedetto Varchi, Vittoria Colonna, l'Arétin, Annibal Caro, Giovanni Guidiccioni. — Les fils du poète. — Nouvelles libéralités de François Ier. — Ambassades à Venise (1541) et à Gênes (1544). — Prétendue ambassade à Charles-Quint ; anecdote de l'*Aquila grifagna*..... 108

§ III. 1544-1556. — Second mariage d'Alamanni : Elena ou Maddalena Bonaiuti ; le poète devient maître d'hôtel de la dauphine. — Succession de Boccaccino Alamanni. — Nouvelle ambassade à Gênes. — Dernières productions poétiques d'Alamanni ; sa mort 131

DEUXIÈME PARTIE

L'œuvre de Luigi Alamanni. 149

CHAPITRE I.

L'INSPIRATION PERSONNELLE DANS LES « OPERE TOSCANE ».

§ I. — Les amours de Luigi Alamanni : *Flora*, la *Rosa*, *Cynthia*, la *Ligura Pianta*, Beatrice Pia ; autres vers d'amour perdus 151

§ II. — Les poésies politiques 170

§ III. — Les poésies morales et religieuses 186

CHAPITRE II.

L'ART DANS LES « OPERE TOSCANE ».

§ I. — Les formes traditionnelles de la poésie lyrique (Sonnet, Canzone, Ballade, Madrigal) 194

§ II. — L'élégie 198

§ III. — La satire 207

§ IV. — Le vers blanc (Églogues, *Selve*) 215

§ V. — L'hymne 225

CHAPITRE III.

TRADUCTIONS ET IMITATIONS. 233

§ I. — L'Épithalame de Thétis et de Pélée..... 234

§ II. — Antigone..... 239

§ III. — Poèmes mythologiques *(Favole di Narciso, d'Atlante, di Phetonte; il Diluvio Romano)*..... 250

§ IV. — Les Épigrammes..... 257

CHAPITRE IV.

LA COLTIVAZIONE. 263

§ I. — Quand et comment fut composée la *Coltivazione* ; part d'inspiration personnelle. — Les sources..... 264

§ II. — Le plan de la *Coltivazione*; ses défauts. — Les digressions. — Le sentiment de la nature ; le sentiment religieux ; la morale. — La description ; la mythologie..... 276

§ III. — La forme de la *Coltivazione* ; versification, langue. — Causes du succès de ce poème ; sa vogue au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe..... 290

CHAPITRE V.

GYRONE IL CORTESE. 303

§ I. — La source du poème ; le roman de *Gyron le Courtois*. — Méthode suivie par Alamanni dans son adaptation du roman ; coupures et additions. — Le dénouement ; emprunts aux romans de *Méliadus* et de *Tristan*..... 305

§ II. — L'art dans le *Gyrone* ; les ornements poétiques ; l'intention morale. — Médiocre importance de l'œuvre dans l'histoire du poème héroïque au XVIe siècle. — La versification et le style..... 319

CHAPITRE VI.

FLORA. 333

§ I. — La versification de la *Flora* ; sénaires et octonaires iambiques..... 335

§ II. — Analyse de la *Flora* ; l'action, les caractères, le style..... 348

CHAPITRE VII.

L'AVARCHIDE. 357

§ I. — Les sources de l'*Avarchide*. — L'imitation de l'*Iliade* ; emprunts à la littérature romanesque ; le roman de *Lancelot du Lac*..... 359

§ II. — Appréciation de l'*Avarchide*. — L'intérêt politique ; les mœurs et les caractères des personnages. — La suppression du merveilleux. — Place de l'*Avarchide* dans l'histoire du poème héroïque au XVIe siècle..... 381

CHAPITRE VIII.

ÉCRITS EN PROSE.

§ I. — La Nouvelle..... 401

§ II. — L' « Orazione al popolo fiorentino »..... 409

§ III. — Les lettres..... 415

CHAPITRE IX.

ŒUVRES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A ALAMANNI. 421

§ I. — Poésies amoureuses..... 422

§ II. — Poésies politiques..... 426

§ III. — Les églogues latines..... 432

CONCLUSION.

L'œuvre de L. Alamanni. — Faiblesse de l'inspiration ; qualités de forme : le style ; la reconstitution des genres classiques. — Introduction en France de l'idéal classique : les théories de la Pléiade et l'œuvre d'Alamanni..... 437

APPENDICES

APPENDICE I. — POÉSIES INÉDITES DE L. ALAMANNI..... 463

APPENDICE II. — LES LETTRES DE L. ALAMANNI..... 483

APPENDICE III. — DOCUMENTS INÉDITS RELATIFS A LA VIE DE LUIGI ALAMANNI :

I. Alamanni commissaire général à Livourne (oct.-nov. 1527). 513

II. Alamanni et les ambassadeurs florentins auprès de Charles-Quint (juin-septembre 1529)..... 516

III. Négociations avec Andrea Doria (sept.-déc. 1529)..... 524

IV. L. Alamanni et les secours à Florence assiégée (avril-juillet 1530)..... 527

V. Lettres patentes de François Ier en faveur de L. Alamanni (1531-1540)..... 538
VI. Ambassade à Venise (mars-avril 1541)..... 542
VII. Première ambassade à Gênes (mars-mai 1544)..... 546
VIII. Seconde ambassade à Gênes (juillet 1551)..... 549

APPENDICE IV. — BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE L. ALAMANNI..... 553

ADDITIONS ET CORRECTIONS..... 570

INDEX DES NOMS PROPRES..... 571

VU ET LU

En Sorbonne, le 23 juin 1902
par le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

A. CROISET.

Vu

et permis d'imprimer.

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD.

Grenoble, imp. ALLIER FRÈRES.

DU MÊME AUTEUR :

Notes sur des manuscrits autographes de Boccace à la Bibliothèque Laurentienne ; brochure in-8, de 61 pages, avec 6 fac-similés de l'écriture de Boccace ; Rome, Cuggiani, 1894 (Extrait des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* publiés par l'École Française de Rome, t. XIV).

Les relations littéraires de la France et de l'Italie, leçon d'ouverture ; brochure in-8, de 23 pages ; Grenoble, Allier, 1895 (*Annales de l'Université de Grenoble*, t. VII).

Sulla cronologia delle Egloghe latine del Boccaccio ; brochure in-8, de 22 pages ; Turin, Loescher, 1896 (*Giornale storico della letteratura italiana*, t. XXVIII).

Un Précurseur italien de Corneille : Girolamo Bartolommei ; brochure in-8, de 23 pages ; Grenoble, Allier, 1897 (*Annales de l'Université de Grenoble*, t. IX).

Extraits de Boccace (en italien) avec notes et éclaircissements en français ; in-12, Paris, Garnier, 1901.

Dante nella poesia francese del Rinascimento : in-16, Florence, Sansoni, 1901 (Fascicule 36 de la *Biblioteca critica della letteratura italiana* diretta da Fr. Torraca).

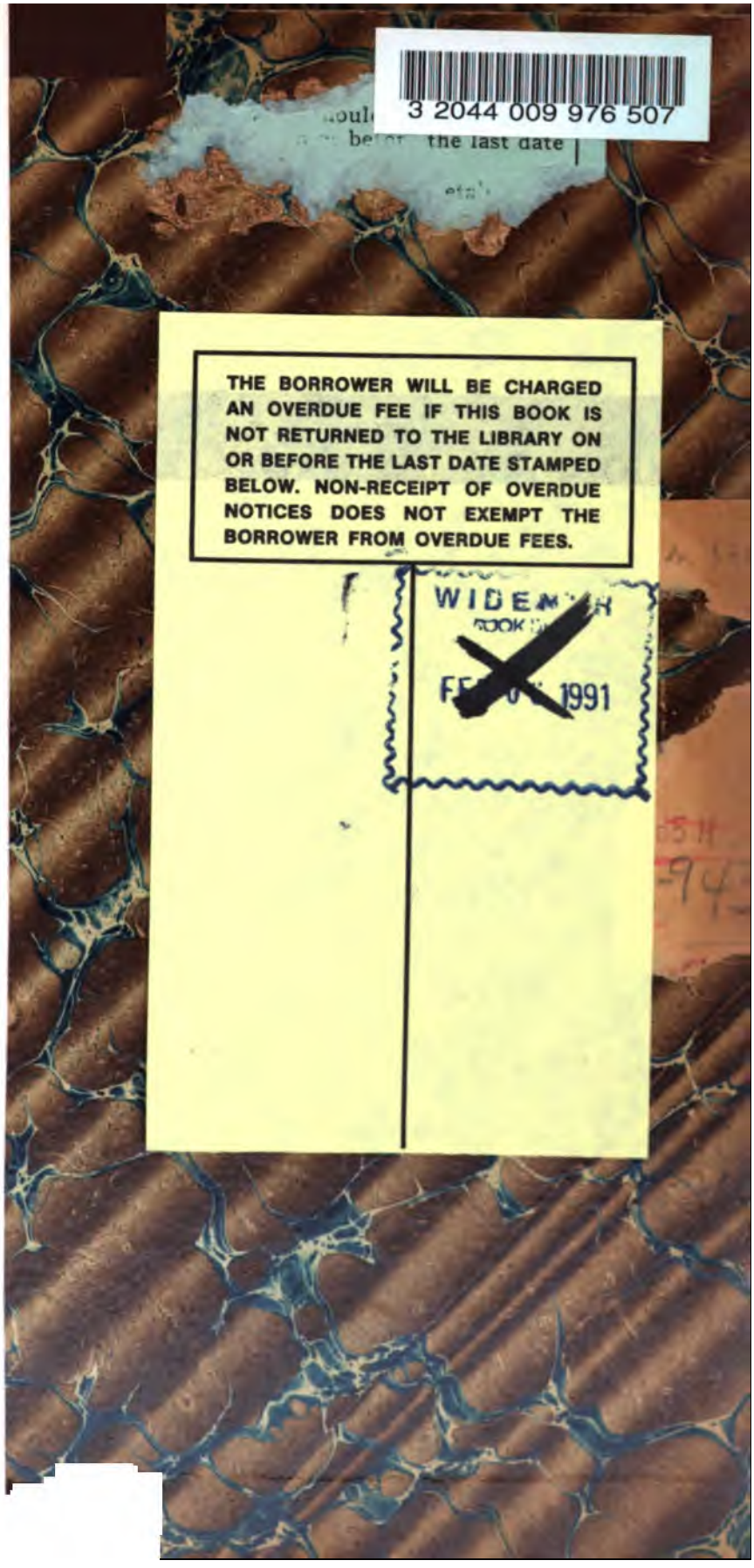
Recherches sur le « De Casibus virorum illustrium » de Boccace ; brochure in-8, de 19 pages ; Paris, Alcan, 1901 (Extrait du volume *Entre Camarades*).

Une confession de Boccace « Il Corbaccio » ; brochure in-8, de 21 pages ; Bordeaux, Féret, 1901 (Extrait du *Bulletin italien*, I, 1).

Notes sur la Phonétique de l'italien moderne à l'usage des Français ; brochure in-8, de 28 pages ; Bordeaux-Grenoble, 1901 (*Bulletin italien*, I, 1-3).

De Laurentio de Primofato qui primus Joannis Boccacii opera quaedam gallice transtulit ineunte saeculo XV ; in-8, Paris, Hachette, 1903.

7355 — Grenoble, imp. ALLIER FRÈRES


3 2044 009 976 507

the last date

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIDENER

1991